TRIBUNA

Director fondator:

Ioan Slavici (1884)

Publicație bilunară care apare sub egida Consiliului Județean Cluj

Consiliul consultativ al revistei de cultură Tribuna:

Nicolae Breban

Andrei Marga

Gaetano Mollo
(Universitatea din Perugia)

Ilie Pârvu

D. R. Popescu

Grigore Zanc

Redacția:

Mircea Arman
(manager / redactor-șef)

Ovidiu Petca
(secretar de redacție)

Ioan-Pavel Azap

Ani Bradea

Claudiu Groza

Ștefan Manasia

Oana Pughineanu

Aurica Tothăzan

Maria Georgeta Marc

Tehnoredactare:

Mihai-Vlad Guță

Redacția și administrația:

400091 Cluj-Napoca, str. Universității nr. 1

Tel. (0264) 59. 14. 98

Fax (0264) 59. 14. 97

E-mail: redactia@revistatribuna. ro

Pagina web: www. revistatribuna. ro

ISSN 1223-8546

Responsabilitatea asupra conținutului textelor revine în întregime autorilor

Pe copertă:
Lars Herrmann
Metamorfoză II, detaliu
pix, baiț pe hârtie, 60 x 60 cm

religie

Liturghie și apofatism (IV)

Nicolae Turcan

Taina comuniunii

Lumea liturghiei este o experiență a comuniunii, o lume a oamenilor care se întâlnesc între ei și cu Dumnezeu în Biserică. Așa cum o arată cererile și rugăciunile care se fac pentru întreaga Biserică, vii și morți, comuniunea liturgică depășește individualismul situării omului singur înaintea lui Dumnezeu. Totul este exprimat la plural în liturghie, prin „noi", atât în rugăciuni, cât și în cântări. Comuniunea cu Dumnezeu trece prin comuniunea cu aproapele și comuniunea cu aproapele se întemeiază pe comuniunea cu Dumnezeu. Comuniunea divino-umană – temă centrală în teologia Părinților greci, de la Ignatie, Irineu, Atanasie și Părinții capadocieni, trecând prin Dionisie, Maxim, Ioan Damaschinul, până la Grigore Palama[1] – este exprimată și în liturghie, întărind ideea generală a creștinismului înțeles în logica unei comuniuni: „creștinismul este marea taină a comuniunii personale […], marea taină a creșterii persoanei din viața altei persoane și în ultimă analiză din viața Persoanei lui Hristos, plină de infinitatea dumnezeiască"[2].

Însă comuniunea este rezultatul jertfei de sine, al depășirii individualismului și al înțelegerii că deschiderea către celălalt și către Dumnezeu implică transcenderea egoismului propriu. Chiar dacă liturghia afirmă că „tot binele de la Tine este, Părintele luminilor", nu este vorba despre o pasivitate a omului aici ori despre o așteptare a coborârii harului, fără vreun fel de pregătire personală. Omul, prin jertfa și lucrarea sa, se face vrednic de întâlnirea cu Dumnezeu. Nicio pasivitate nu este gândită aici, deși putem înțelege *diferența infinită* dintre puținul urcușului omului și abisala coborâre a lui Dumnezeu care lucrează chiar în urcușul omului. Hristos se coboară pentru a-l ridica pe om, Se jertfește pentru a-l mântui, oferind astfel un model al jertfei de sine.

Liturghia catehumenilor – care se celebrează înainte de liturghia jertfei lui Hristos – ne pregătește, prin cuvânt și învățătură, pentru ceea ce urmează. Iar jertfa lui Hristos care se realizează în liturghie îi îndeamnă și pe participanți la depășirea de sine. Darurile credincioșilor, pâinea și vinul aduse pentru a fi sfințite, sunt și daruri ale sinelui cu întreaga lui viață, adus la rândul lui pentru a fi sfințit. Liturghia ne învață că sfințirea e legată de jertfă, iar că jertfa pentru celălalt, chiar când ajunge până la moarte, nu e o pierdere. Pierderea sinelui în liturghie este recâștigare de sine, nu anihilare, căci prin jertfă, omul „sporește în viață, dăruindu-și viața"[3].

Mai mult decât o aventură individualistă, comunitatea liturgică afirmă realismul unei participări împreună cu ceilalți la taina lui Dumnezeu. Suntem departe de acel *amor Dei intellectualis* al lui Spinoza, în măsura în care progresul spiritual nu are loc numai prin contemplație intelectuală, ci prin participare la taina Întrupării Fiului lui Dumnezeu4, și la împărtășirea cu Trupul și Sângele Lui. Liturghia este, după cum afirma Olivier Clément, „trupeasca Liturghie"[5], în care credincioșii participă trup și suflet la misterul care „se celebrează în fiecare credincios și în toată comunitatea liturgică"[6].

Realismul liturgic este cel mai vizibil în Taina Euharistiei. Euharistia nu este nici simbol, nici icoană, ci realitate deplină a Trupului și Sângelui lui Hristos, o realitate pe care doar privirea teologică, doar ochii credinței o pot vedea. Nicolae Cabasila, unul dintre sfinții care au accentuat realitatea Euharistiei, aducea următoarele argumente în favoarea realității Trupului și Sângelui lui Hristos în Euharistie: (1) Hristos a spus, la Cina cea de Taină, „Acesta este Trupul meu… Acesta este sângele Meu…" (Mt 26, 26-28; Mc 14, 22-24; Lc 22, 17-20); (2) El a poruncit „Aceasta să faceți întru pomenirea Mea" (Lc 21, 49); (3) Hristos a dat Apostolilor și puterea de a o face, prin trimiterea Duhului Sfânt, care se pogoară până astăzi pentru a preface darurile în Trupul și Sângele lui Hristos; „Duhul Adevărului, pe Care lumea nu poate să-L primească, pentru că nu-L vede și nici nu-L cunoaște; voi însă Îl cunoașteți, căci cu voi rămâne și întru voi este" (In 14, 17); (4) Hristos însuși rămâne cu noi până la sfârșitul veacurilor, după cum a făgăduit (Mt 28, 20); Sfințirea Darurilor în liturghie „se înfăptuiește întocmai după cererea și rugăciunile preotului"[7]. Prin realismul euharistic – imposibil de văzut în afara credinței –, experiența apofatică a omului în liturghie nu slăbește, ci devine mai adâncă.

Participarea și comuniunea liturgică dezvăluie, totodată, realismul unei iubiri care-și are izvorul în iubirea lui Dumnezeu care s-a coborât până la condiția de om. Kenoza (*kenosis*) divină, ca auto-negație a lui Dumnezeu de dragul omului, până la cruce și moarte, devine abnegație divină față de om, „iubire nebună". Liturghia realizează o comuniune de dragoste, o unitate între participanți care, întemeindu-se pe iubirea lui Dumnezeu, mărturisește că „iubirea este unicul criteriu al Bisericii"[8]. Se poate da chiar o definiție a liturghiei pornind de la iubire: „Liturghia este mediul trăirii și cunoașterii de către noi a iubirii personale dumnezeiești, ca supremul sens, sau «lumina adevărată», plenară a existenței"[9].

În *Fenomenul erosului*, Jean-Luc Marion vorbea despre asigurarea împotriva zădărniciei, pe care certitudinea carteziană a existenței *ego*-ului nu o poate da, și pe care o dă însă iubirea[10]. Această asigurare nu era însă și o asigurare împotriva morții. Or întrebarea fundamentală la care răspunde liturghia este cea referitoare la moarte: Voi putea învinge moartea? Răspunsul oferit de lumea empirică și de experiența finitudinii nu este mulțumitor. A învinge moartea prin ignorarea ei, ca Epicur, nu înseamnă decât a sublinia ruptura dintre cele două regimuri ontologice, cel al ființei și cel al neființei. Liturghia însă ne dă această asigurare împotriva morții, prin oferirea împărăției Sfintei Treimi, o împărăția a iubirii, în care, prin Euharistie, devenim frații Fiului și fii Tatălui. Devenim mai buni, în progresul participării noastre liturgice, prin jertfa de sine și prin primirea darului Duhului Sfânt, prin Euharistie[11]. *Asigurarea liturgică* este o asigurare prin credință, prin experiență și prin faptul că devenim mădulare ale trupului mistic al lui Hristos. Și fără a separa credința de dragoste, se poate spune că asigurarea prin credință este o împărtășire de dragostea lui Hristos, prin Duhul Sfânt, dragoste trăită în liturghie cu intensități diferite și la măsura spirituală a fiecăruia.

Nu există comuniune liturgică în absența apofatismului. Creat după chipul lui Dumnezeu, omul este o ființă a tainei, la fel cum Dumnezeu este tainic; comuniunea dintre ei presupune această posibilitate de înaintare la nesfârșit care nu anihilează taina. Dimensiunea cea mai autentică a iubirii care

Continuarea în pagina 26

Noi variațiuni pe aceeași temă: *Capacitatea imaginativă* și *imaginativul poietic rațional aprioric preplatonic*

Mircea Arman

Mircea Arman

Încă Anaximandru spune că lucrurile se nasc și pier, în conformitate cu timpul, din și în *apeiron*. Vom porni, pentru început, de la valența substanțială a acestui *in - determinat*.

Chiar faptul că așezăm acest *apeiron* sub semnul unui subiect ce conține un conținut, adică un element inteligibil, ne face să ne mișcăm deja în interiorul unei *în - temeieri*, al unui *arhe*.

Or, acest subiect – *apeiron* – este, prin însăși definiția lui o determinare care creează un spațiu(o întindere) de inteligibilitate metafizică, un *hypokeimenon*. Bailly și apoi Gheorghe Vlăduțescu, într-o interesanta interpretare, ne spun că *hypokeimenon*[1], ar fi ceva de felul unui ceva așezat în plan orizontal și ocupînd un loc. Acest lucru care stă doar la orizontală și ocupă un loc este *prezența*. *Prezența nu poate să ocupe un loc decît în spațiul imaginativului care este și esența subiectului și obiect al său. Din acest spațiu al imaginativului poietic lumea lumește, adică creează lume cu valoare și conținut. Asîfel, lumea este ca esență, un spațiu al creației. Este creația însăși ca manifestare plenară a imaginativului poietic aprioric în spațiul deschis al capacității imaginative.*

Această prezență trebuie înțeleasă potrivit cu timpul, ca o continuă naștere și pieire, adică ca o statornică ajungere la prezență. Astfel, ajungerea la prezență este o constantă a *imaginativului poietic aprioric* care dă lumea și ființa. În termeni heideggerieni, imaginativul lumește (s. Imaginative weltet).

Ceea ce face însă ca ecuația lui Anaximandru să rămînă doar o schiță prea puțin determinată a acestei putințe de ajungere la prezență, rezidă în felul în care Anaximandru își va pune întrebarea.

Căci, ne întrebăm noi, cum este cu putință a ști *ce este* un lucru fără a ști *cum* este el? Acest *cum* se referă atît la felul său de a fi (modalitate) cît și la putința de a fi (posibilitate) și implică, într-un fel, operativitatea (relația) și quidditatea (calitatea, esențialitatea), adică toate componentele structurale ale *imaginativului poietic aprioric* care este capabil de aduce la unitatea sintezei și a produce lumi posibile raționale.

Odată determinată întîietatea lui *cum*, asupra lui *ce* în modul concret al interogației vom încerca să ducem mai departe gîndul lui Heidegger relativ la ființă și timp, în paralel cu conceptul pe care tocmai încercăm să-l explicităm și care, la rîndul său, a frămîntat asiduu gîndirea greacă timpurie: *psysis*.

Ne vom folosi în expunerea noastră și de cunoscuta interpretare a lui Heidegger la *Fizica, B1*, considerînd de la bun început valabilă o relație între numitul *physis*, *ființă* și *timp*, relație care urmează o logică anume, interioară, a deducerii posibilității existenței ființei și a timpului din mecanismele intrinseci ale acelui ceva ce face cu putință ca ceva să apară, respectiv din însăși *capacitatea imaginativă* prin intermediul *imaginativului poietic aprioric*.

Lars Herrmann *Melancholikus, bine dispus*, pix, grafit pe hârtie, 24x30 cm

Grecește natură se spune *gen*, ceea ce în traducerea lui Heidegger ar însemna ceea ce lasă să provină din sine, *genesis* însemnînd: origine, naștere sau devenire. Însă, ceea ce provine din sine trebuie să aibă o modalitate a acestei pro – venienție. Această modalitate este întruchipată de *energeia*[2], adică de mișcarea și forța interioară. Așadar, ceea ce este persistent în mișcare – *physis* – are ca modalitate fundamentală a sa, forța sau motorul interior. De aceea, surprinderea și determinarea mișcării devine oul lui Columb al problemei *physis*-ului și, implicit, al ființei. Dar cum se poate împăca această afirmație cu tot ceea ce spuneam înainte despre imaginativul poietic aprioric ca prezență și permanență?

Heidegger răspunde la această problemă atunci cînd spune că permanentul, ceea ce este aici persistent, „își are situarea fermă în sine și de la sine", dăinuind, durînd, aceasta nefiind, în fond, decît o specie a mișcării. Vom recunoaște aici, în această mișcare proprie naturii, însăși acea ajungere la prezență proprie ființei. *Physisul este ajungerea la prezență însăși.* Ceea ce scapă din vedere Heidegger este faptul că această mișcare nu este mișcarea naturii ci a subiectului ca loc al manifestării imaginativului poietic aprioric. Așadar, mișcarea este una de ordin transcendental, la nivelul imaginativului poietic aprioric cel care duce la sinteza percepției și la „legarea„ reprezentării ca lume și ființă și nu o mișcare exterioară pe care intelectul o sesizează ca atare și îi acordă diferite atribute, cum ar fi cel al prezenței și al permanenței.

Putem deduce, de aici, că ființa este chiar *physis*-ul? Nicidecum. Ceea ce putem afirma însă este faptul că există ceva, în această mișcare a naturii, ce este de ordinul ființei și care dă ființa. *Acest ceva este imaginativul poietic aprioric.* De-a lungul timpului această mișcare proprie imaginativului poietic aprioric, mișcare de ordin transcendental, subiectiv, a fost denumită cînd *apă*, cînd *aer*, cînd *foc*, dar toate avînd în vedere calitatea de *logos* al elementului respectiv, adică sensul dialectic al contradicțiilor sale interioare, nesfîrșite.

Aristotel încerca să explice acest lucru punînd în ecuație o întreagă serie de concepte, de la *dynamis la kinesis, morphe, energeia, telos, enteleheia, arhe, ousia, techne, hyle sau steresis.*

➲

Nu vom dezvolta însă, aici, punerea în relație și dinamica interioară a analizei lui Aristotel privitoare la *physis* și nici concluzia la care acesta ajunge.

Ceea ce ne interesează este faptul că, cel puțin formal, există un ceva ce este dincolo de *physis*, de această constantă ajungere la prezență și din care aceasta din urmă pro-vine. Căci dacă în ajungerea la prezență se manifestă ceva de ordinul unei creșteri din sine însăși – deci o mobilitate în sensul unei puneri în aspect – și ceva de ordinul unei permanențe ce ajunge mereu la prezență, atunci vom putea spune că vom sesiza ființa tocmai în această creștere și permanență (*physis*) care este unul dintre atributele de esență ale *imaginativului poietic rațional aprioric*.

Fără a face explicit acest demers și mai ales fără a compara natura *physis*-ului cu timpul și ființa, Heidegger le consideră implicite. El spune că, luată drept prezență, ființa este determinată prin timp. Or, în acest caz, nici ființa și nici timpul, nu sunt privite ca ființări, adică drept lucruri, ci doar ca manifestări, ca apariții a acelui ceva ce dă ființa și face posibil ceva de ordinul creșterii și constantei ajungeri la prezență (*physis*). *Acest ceva ce dă timpul și ființa noi îl determinăm a fi tocmai acest imaginativ poietic rațional aprioric*.

Heidegger spune că acel ceva care dă timpul și ființa se află în interiorul numitului *Se*.

Mutația față de *physis*-ul lui Aristotel este doar una de nuanță. În linii mari, înlocuirea lui *energeia* cu acest puțin determinat *Se*, care dă ființa, poate fi privită doar ca un alt mod de a pune problema, mai neclar și mai metaforic. Oricum, în jurul conceptelor fundamentale gîndirea aproximează, doar.

Să vedem ce spune, însă, Heidegger. În primul rînd că, interpretările relative la ființă, de la Parmenide la Nietzsche, deși autentice, sunt cel puțin insuficiente și păcătuiesc decisiv prin raportare la ființare. Că, deși nesupusă influenței timpului, ființa trebuie determinată prin timp, fapt pe care filosofii antici nu l-au intuit. Că, sensul lui *esti* din *esti gar einai* este acela de SE DĂ FIINȚĂ, această admitere și destinare de ființă fiind sensul însuși al deschiderii originare, *Dasein*, și aducerii în deschis a ființei. Că, în această stare de deschidere originară sau neascundere – *aletheia* – ființa poate apărea la modul prezenței sau absenței. Și, în sfîrșit, că întreg acest mecanism poate fi dedus din cele trei dimensiuni ale timpului, trecut, actualitate și viitor, prezența statornică sau ajungerea la prezență (*physis*) fiind considerată dimensiunea a patra a timpului.

Deși interpretarea noastră depășește mult ceea ce înțelegeau presocraticii prin noțiunea de *physis și de ceea ce înțelegea chiar Heidegger*, am surprins, credem, esența conceptului de *physis*, în gîndirea timpurie greacă, anume acela de *ajungere constantă la prezența statornică care este chiar imaginativul poietic rațional aprioric*.

Iar pentru a da o imagine a continuității istorice a gîndirii grecești, care este, de fapt, și ideea care structurează această primă parte a lucrării noastre, de la epoca mitico-poetică la cea filosofică, vom puncta cîteva adevărate curente de gîndire poetico-filosofice, prin analiza selectivă a cîtorva autori pe care tradiția, odată cu noi, îi consideră ca fiind semnificativi pentru această perioadă a dezvoltării gîndirii filosofice în Grecia antică.

Așa cum ne-am propus în această primă parte, dar și pe parcursul întregii lucrări, analiza noastră nu va aborda doar istoria ideilor epocii arhaice eline, ci epoca în ansamblul ei, cu tot ceea ce ține de aspectele compexe ale vieții, de la religios, la economic, juridic și psihologic, cultural, etc., și care nu poate fi privit decît ca un tot structurat în *imaginativul poietic specific grecesc*, fără ca, așa cum s-a întîmplat în toate lucrările pe care le cunoaștem, să expunem o istorie a ideilor filosofice, fără nici un fel de noimă, rupte de realitatea vieții și apărînd din neant, ca un construct vid și pur abstract, provenit, în cel mai bun caz din analiza logico-psihologică, așa cum este ea prezentată de Kant.

Să încercăm, pentru început, să aruncăm o privire sumară, *cum grano salis*, asupra șirului de poeți-filosofi denumiți generic presocratici, urmînd ca, abia după aceea, să trecem la a ne forma o viziune sistematică asupra naturii și importanței gîndirii lor.

Primul din acest lung șir, format dintr-o continuitate perfectă de maeștri – discipoli, este deschis în școala ioniană de către Thales din Milet, iar continuatorii săi sunt Anaximandru și Anaximene.

Este un fapt incontestabil că în modelele cosmice și ontologice primare, pornind de la mitic spre abstract, problema centrală este concretizată în poietica elementelor.

Dacă la Orfeu, Hesiod sau Homer, putem vorbi de *antropomorfizări ale acestora*, la primii așa-numiți *physiologi* vom vorbi de *abstractizări ale lor*, fără, însă, a scăpa din vedere stilul enunțiativ care rămîne unul în esență poetic.

Dacă am putea vorbi de o gîndire dialectică la un Thales, Anaximandru sau Anaximene, această dialectică este doar una interioară, latura ei formal - rațională lipsind cu desăvîrșire, fapt întîlnit și la un Hesiod sau Homer. Ceea ce îi desparte pe aceștia este, poate, gradul de abstractizare și voința de concept.

Oricum, așa cum lesne se poate deduce pînă acum, mărturiile tîrzii asupra constructelor „științifice" ale ionienilor pot fi ușor puse sub semnul întrebării, fiind de multe ori îndoielnice.

Să ne aplecăm puțin asupra tezei atribuite lui Thales, după care, principiu ultim al celor ce sunt este *apa*.

Ideea nu este de loc nouă și o regăsim încă la Homer și Hesiod, dar ea pare să se piardă undeva în negurile timpului.

Încă în *Iliada*, bătrînul Okeanos este părintele zeilor și al tuturor celor ce sunt, „părintele celor din care toate vin – *Okeanou, hosper genesis pantessi tetyktai.*"[3]

La Hesiod, rangul de principiu al tuturor celor ce sunt îl capătă pămîntul, apa rămînînd un principiu de rangul doi.

Ceea ce diferă la Thales față de Homer, însă, este faptul că primul consideră *apa* ca pricipiu de identitate, în timp ce aedul orb îl folosește ca

Lars Herrmann — *... înainte de sosirea familiei satirilor*, stilou, grafit pe hârtie, 48x38 cm

principiu analogic. Diferența rezultată, mai ales dacă avem în vedere limbajul încă nedeterminat filosofic, comun deci, nu este în măsură să facă posibilă speculația conform căreia începînd de la Thales se poate vorbi de filozofie ca ramură a științei deja determinate, în ciuda tuturor afirmațiilor lui Hegel privind acest subiect. Nu putem vorbi, la acest nivel și nici măcar mai apoi, de o gîndire discontinuă, științific sistematizată, dominată clar de *dianoia*, cu atît mai mult cu cît modul de exprimare al acestor *physiologi* este unul eliptic, concretizat în sentențe scurte, ritmice, și nu arareori metaforice.

De aceea, ne exprimăm, încă o dată, dezacordul față de poziția lui Hegel care, în *Prelegeri de istoria filosofiei*[4], afirmă că filosofia începe de la propoziția lui Thales – „principiul tuturor lucrurilor este apa" – și că prin această propoziție, pentru prima dată, conștiința își dă seama că unul este esență, adică adevăr, ființare în-sine-și-pentru-sine.

Dacă am accepta acest demers, ar însemna să facem o mare nedreptate atît lui Homer cît și lui Hesiod. Cu toate acestea, nimeni nu se gîndește să-i conteste lui Thales meritul de a aduce la o anumită abstractizare ceea ce era de mult timp gîndit – ce-i drept, la modul analogic – de poeții pe care tocmai i-am amintit.

Nu știm dacă simpla abstractizare a unui element – și aceea destul de discutabilă – poate scoate, cu desăvîrșire, gîndirea ioniană din sfera poeticului. Reiterăm ideea că noi vedem în ionieni, de la *apa* lui Thales pînă la *apeironul* lui Anaximandru și *aerul* lui Anaximene, un soi de poeți - filosofi, sau mai degrabă un soi de filosofi – poeți, ce jalonează o etapă încă intermediară a gîndirii, cînd cele două noțiuni nu pot fi *formal* despărțite.

Aceleași lucruri se pot afirma, în mare parte, și despre școala eleată, al cărei prim reprezentant a fost Parmenide. Nu întîmplător, atunci cînd analizează gîndirea parmenidiană a ființei, majoritatea covîrșitoare a cercetătorilor se referă la *poemul lui Parmenide*. Interesează aici, pentru a ilustra demonstrația noastră, forma în care sunt expuse ideile, dar și conținutul, care nu este o noutate pentru gîndirea mitică și poetică grecească, de unde și relativa ușurință și uriașa adeziune pe care a avut-o în epocă și încă mult timp după aceea.

În a sa *Istorie a logicii*[5] Anton Dumitriu, citîndu-l pe Burnet și pe W. Capelle, arată că punctul de plecare al gîndirii lui Parmenide este complet diferit de cel al predecesorilor săi deoarece el nu ar porni de la lumea exterioară, *ci de la gîndirea însăși*, abstrăgînd-o de la orice fel de experiență, voind, astfel, să sesizeze adevărul în el însuși. *Noi am numi această facultate care analizează poieza gîndirii și o emprimă în reprezentări relaționate articulat, cu sens, imaginativ poietic rațional aprioric.*

La fel cu marea majoritate a cercetătorilor suntem de acord, în totalitate, cu această aserțiune cu excepția faptului că acest principiu se poate aplica chiar încă la Tales chiar dacă *apa* ca element constituitv al universului este considerată de unii doar element material, ceea ce nu poate fi acceptat. În ciuda acestui fapt, nici măcar în cazul lui Parmenide, nemaivorbind aici de milesieni, nu putem întrezări, așa cum o face Burnet în *Early Greek Philosophy*, elemente certe ale logicii formale.

Să luăm în discuție, spre ilustrare, cîteva citate parmenidiene, așa cum se găsesc ele în cartea lui Hermann Diels, amintită deja de noi în mai multe rînduri.

În fr., 8, din capitolul dedicat lui Parmenide, citim: „De vreme ce [așa cum am spus] există un ultim hotar, acesta e împlinit de jur împrejur asemenea masei unei sfere bine rotunjite în toate părțile ei, deopotrivă cumpănită față de mijloc."

Oricît ne-am strădui, ne este greu să vedem aici elemente de logică formală, cu atît mai mult cu cît textul este eminamente metaforic, poetic. Apoi, în același fragment, ni se spune: „Ci nemișcată în hotarele unor cumplite legături, stă fără început și nici sfîrșit, de vreme ce nașterea și moartea au fost alungate departe, gonite de convingerea adevărată. Aceeași în aceeași stare zăbovind, zace în sine și astfel, neclintită rămîne locului. Amarnica nevoie o ține în strînsoarea hotarului ce o înconjoară din toate părțile pentru că nu-i îngăduit ca ființa să fie neîncheiată: astfel se face că nu-i lipsește nimic; căci de i-ar lipsi ceva, i-ar lipsi totul."

Așa cu arătam, ideea de Unu atotputernic, existînd în sine și prin sine însuși este omniprezentă în mitologia greacă, poeți ca Orfeu, Musaios, Hesiod sau Homer, reiterînd-o nu o dată în operele lor.

Cum susține și Erwin Rohde, în monumentala sa lucrare despre noțiunea de suflet la vechii greci, se pare, această idee se găsea încă în credințele populare și era larg răspîndită printre practicanții misterelor de la Eleusis.

În ce privește caracterul metaforic al exprimării, dar și a formulării versificate, natura eminamente poetică a textului parmenidian este incontestabilă.

Același fapt îl putem remarca și în fragmentele rămase din opera lui Heraklit, chiar dacă sub aspectul ideilor dezvoltate, acestea sunt în vădită opoziție cu concepția parmenidiană. Datorită stilului său ermetic, noi am spune poetic, Heraklit a mai fost denumit și *obscurul*.

Nici la acesta nu se poate vorbi, la fel ca la oricare dintre presocratici, de o abordare filosofică pură a existenței, așa cum apare ea la un Aristotel. De la atitudini mitologizante, așa cum este aceea în care surprins fiind făcînd focul, într-o atitudine oarecum casnică, Heraklit le spune vizitatorilor uimiți că și acolo sălășluiește Zeul, pînă la afirmații tranșante după care: „Stăpînul al cărui oracol este la Dephi nu se arată și nu se ascunde, ci se face prezent prin semne[6]."

Nu altfel stau lucrurile cu celebrele afirmații după care: „această lume – *kosmos* – nu este creată de nici un zeu, de nici un om, ci a fost, este și va fi întotdeauna un foc veșnic viu, aprinzîndu-se și stingîndu-se după măsură." Sau: „Totul se schimbă, totul curge, nimic nu se oprește: *panta rei kai ouden menei*."[7]

Platon, în *Sofistul*, personalizînd pe eleați prin „Muzele Siciliene" și pe Heraklit prin „Muzele Ioniene" afirmă: „Căci spun muzele mai severe – cele siciliene – în diviziunea ei realitatea este totdeauna reunită; pe cînd muzele mai blînde - cele ioniene – nu mergeau pînă la a cere ca să fie totdeauna astfel și spuneau că totul era alternativ unul și în pace cu puterea Afroditei și multiplu și în război cu sine însuși, din cauza unui lucru pe care îl numea luptă – *polemos*."[8]

Vedem că, dincolo de germenele unei dialectici care se vădește a fi transparentă, funcționează și concepte mitologice, precum cel de Eros, dragostea care adună laolaltă, unește existența, vădind încă o dată faptul că nu se operase încă trecerea de la gîndirea mitico-poetică la abstracțiunea pură. Lipsa limbajului adecvat o dovedește cu prisosință.

Desigur, analiza noastră va continua mai în detaliu, însă am vrut, pentru început, să subliniem

Lars Herrmann *Emanații cerebrale*, stilou pe hârtie. 30x39 cm

faptul că pînă în filosofia lui Platon, cea din perioada maturității, noțiunea de filozofie și poezie nu era încă delimitată și că poeții și filosofii greci, prin mijloace asemănătoare, dacă nu chiar identice, erau mereu în căutarea a ceea ce a fost obsesia constantă a gîndirii grecești: *adevărul, ființa, existența.*

Mai mult, am încercat să arătăm că materialul pe care poeții și filosofii greci – inclusiv Platon și Aristotel – îl foloseau pentru a putea gîndi existența nu era unul fizic în sens pur, ci unul al conștiinței pure, al intelectului activ, *al imaginativului poietic rațional aprioric*, la care au acces doar poeții, prin acea mania divină, abia apoi intelectul pasiv dianoietic, prin intermediul aceluiași *imaginativ poietic rațional aprioric*, fiind chemat la conceptualizare și sistem.

Nu întîmplător stătea scris pe frontispiciul oracolului din Delphi, celebra vorbă pe care tradiția o atribuie lui Thales, „*Gnoti seauton*", cunoaște-te pe tine însuți, adică nu fenomenul exterior, realitatea ici – colo contingentă, ci fenomenul pur și reconstrucția sa transcendentală care, în termenii noștrii constituie *imaginativul poietic rațional aprioric*.

(din volumul în lucru *Imaginativ și adevăr*)

Note

1 Vidi, Gheorghe Vladutescu, *Deschideri către o posibilă ontologie: interpretări la presocratici*, Bucuresti 1987.

2 Noțiunea de *energeia* nu este încă operabilă la milesieni, termenul pe care aceștia îl folosesc pentru a determina această energie, forță interioară, care mișcă *physis*-ul, natura, este cel mitologic de *psyche* sau *pneuma*. Înțeles deplin structurat va căpăta acest termen (*energeia*) abia în gîndirea lui Aristotel.

3 Homer, *Op. cit.*, XIV, 201 și 246.

4 Hegel, *Op. cit.*, I, p. 163 – 174.

5 A. Dumitriu, *Op.cit*, ed. a III-a, București, 1993, p. 105.

6 Diels, *Op. cit.*, fr. 93.

7 Diels, *Op. cit.*, fr. 30. Unii dintre cercetătorii contemporani afirmă că această sentență este greșit atribuită lui Heraklit, ea fiind apocrifă.

8 Platon, *Sofistul*, 242 d, Opere, Buc., vol. I - VI, 1974 –1989.

■

Colecția Arta regală (IV)

Vasile Zecheru

Francmasoneria are drept caracter fundamental universalitatea. Acest caracter este indispensabil esenței masoneriei. Masoneria este una singură și orice rit sau națiune care se îndepărtează de la acest principiu se rătăcește și iese de pe calea masonică. Nu concepem o veritabilă masonerie care să se denumească engleză, o alta scoțiană, o a treia franceză, alta americană etc. [...] Există oare matematică engleză, matematică scoțiană sau franceză?

Jean-Marie Ragon

Nu fără un just temei, autorul pe care-l evocăm în cele ce urmează a fost considerat o lungă perioadă de timp ca fiind cel mai cult francmason al epocii sale. Jean-Marie Ragon de Bettignies (1781-1862), căci despre el este vorba, are meritul incontestabil de a fi impus în literatura de profil o celebră sintagmă – *orthodoxie maçonnique* – originală și incitantă, în egală măsură. Ulterior, această formulare *sui generis* a declanșat numeroase analize, dezbateri și cercetări privind regularitatea inițiatică. Fără îndoială, lucrarea lui Ragon, intitulată atât de inspirat, este cea mai cunoscută carte a acestui autor – un fin intelectual și, deopotrivă, un inițiat instruit și impregnat, prin trăire nemijlocită, cu sublima și nobila cunoaștere ezoterică. În același timp, lucrarea la care ne referim constituie și o importantă sursă documentară pentru istoria masoneriei așa cum s-a derulat aceasta în secolul al XVIII-lea și la începutul veacului următor. (Ligou, p. 770 și pp. 887-906)

Ragon s-a născut la Bray-sur-Seine în familia unui notar înstărit și influent și, astfel, a avut privilegiul unui trai decent și a unei educații alese; el își începe cariera de funcționar public pe vremea lui Napoleon, angajându-se în cadrul Percepției generale din Bruges (Belgia), pe atunci, sub jurisdicție franceză. La doar douăzeci și trei de ani, este inițiat în cadrul lojei *Amicii din nord*, iar în 1814, îl vom întâlni pe protagonistul nostru ca maestru mason în cadrul atelierului *Adevărații amici* din Paris. Mai târziu, în anul 1816, îl vom regăsi pe Ragon ca venerabil fondator al lojii *Les Trinisophes* unde va activa până în 1820 când pleacă în America, în interes de serviciu. Traversarea Atlanticului pare să fi pus punct carierei masonice a celui care a avut inspirația și disponibilitatea să contribuie, prin cele două cărți publicate în cadrul Colecției Arta regală, la îmbogățirea bibliotecii masonice universale.

Date fiind evenimentele cu care Ragon a fost contemporan, se poate spune că primele două decenii ale secolului al XIX-lea au alcătuit un context masonic special, marcat de câteva particularități notabile. Ca o dominantă a perioadei este de remarcat preocuparea manifestată de către Napoleon privind subordonarea masoneriei. La ordinul său, poliția timpului supraveghează cu asiduitate lojile iar frații care se arătau critici la adresa regimului deveneau subit obiectul unor investigații mai aprofundate. Ierarhii masoneriei franceze din acea vreme se conformau imediat solicitărilor de a îndepărta din Ordin pe cei suspectați de sentimente potrivnice. Napoleon îl va numi pe fratele său Joseph Bonaparte – Mare Maestru, pe Jean Jacques Régis de Cambacérès (un devotat al cauzei napoleoniene) – adjunct al Marelui Maestru și pe Joseph Fouché (sinistrul șef al poliției) – demnitar în Marele Consiliu. (Jack, pp. 161-162)

Cele două decenii menționate sunt marcate, de asemenea, de o amploare fără precedent a fenomenului masonic în cadrul armatei; în aproape fiecare regiment exista cel puțin o lojă iar generalii și ofițerii erau inițiați, aproape, fără nicio excepție. Spiritul de camaraderie cultivat în atelierele masonice militare s-a dovedit a fi covârșitor pentru numeroase prietenii; s-a consolidat astfel coerența armatei, loialitatea față de împărat și, ca un corolar, credința oarbă în victorie. Toate acestea la un loc au constituit, cumva, temelia spirituală a ambițiilor europene pe care Napoleon le-a manifestat în epocă. În plus, francmasonii din trupele franceze de ocupație fraternizau în mod natural cu cei din țările învinse și, astfel, apăreau condiții favorabile pentru pacificarea și administrarea teritoriilor cucerite în folosul cauzei napoleoniene. Decesul real al acestei masonerii a survenit abia după Waterloo când, nu doar că dispărea o lume și se năștea o alta, ci se și conștientiza, cu o mai mare acuitate, necesitatea respectării statutului inițiatic al masoneriei și al principiului neimplicării sale în politică.

Restaurarea regalității, în 1814, a marcat trecerea masoneriei, cu arme și bagaje, dintr-o tabără în cealaltă. La scurt timp, în anul următor, după revenirea la putere a lui Napoleon, masoneria franceză trădează regalitatea și trece din nou de partea împăratului. Desigur, aceste inconsecvențe au fost taxate de spiritele lucide ale vremii. În acest sens, un scriitor al acelor timpuri consemna că masonerie franceză nu este decât: *... o farsă* serioasă jucată de niște trândavi onești pe o scenă de saltimbanci și a căror reprezentație, bună de umplut timpul unei bătrâne, n-a tulburat niciodată somnul unui tiran. (Jack, p. 165)

În anul 1804, se înființează Supremul Consiliu al Ritului Scoțian Antic și Acceptat (R.:S.:A.:A.:) din Franța. Pe cale de consecință, în lumea masonică franceză, apare o bipolatitate evidentă care va genera o continuă fricțiune între cele două puteri – Marele Consiliul al Marelui Orient al Franței (M.:O.:F.:) și Supremul Consiliu al R.:S.:A.:A.:. În ciuda intervențiilor repetate pe care Napoleon personal le-a exercitat constant pentru a determina unirea celor două corpuri masonice sub o singură comandă, acest deziderat nu va fi atins. Totuși, să remarcăm că împăratul, care nu era mason și nu înțelegea prea bine raționamentul inițiatic, va manifesta o atitudine prudentă față de Supremul Consiliu aflat, cum se știe, într-o relație privilegiată cu Mother Council of the World din Charleston – Statele Unite ale Americii.

După exilul camarilei bonapartiste care acaparaseră conducerea M.:O.:F.: și după ce restaurarea monarhiei a devenit efectivă, masoneria și-a reluat activitatea sa obișnuită în Franța acelor ani, Ludovic al XVIII-lea fiind binevoitor și tolerant cu frații. Este semnificativ, în acest sens, faptul că Elie Decazes – unul dintre cei mai puternici miniștri din acea vreme – era, concomitent, și mare demnitar al obedienței. Cu toate acestea însă, puțin mai târziu, în loji se întărea din ce în ce mai pregnant spiritul antimonarhic și nu-i de mirare că în iulie 1830, numeroși frați se vor fi implicat în revoluția care a răsturnat monarhia restaurată în anul 1815 înlocuind-o cu o regalitate constituțională ale cărei puteri erau limitate de condiționări riguros și explicit exprimate. (Etchegion & Lenoir, pp. 220-226)

La nici două decenii de la acele evenimente, revoluția de la 1848 va zgudui din temelii nu doar orânduirea socio-politică din Franța ci, grație implicării masive a masoneriei, întregul sistem statal existent în Europa. Revoltă generalizată a burgheziei față de reminiscențele feudale era dublată, în acei ani, de o veritabilă primăvară a popoarelor ce viza formarea statelor naționale în varianta lor modernă. *Guvernul masonilor*, instaurat în 25 februarie 1848 la Paris, desființează sclavia, restabilește votul universal masculin, proclamă

Lars Herrmann

Pești mici, tehnică mixtă pe carton, 30x40 cm

libertatea presei și promulgă legea privind timpul normat de lucru. (Etchegion & Lenoir, pp. 227-238)

În cartea sa, intitulată *Ortodoxie masonică*, Ragon realizează o amplă trecere în revistă a fenomenului masonic cu o focalizare expresă pe perioada secolelor XVII, XVII și prima jumătate a secolului al XIX-lea. Ragon exclude orice filiațiune tradițională a Ordinului masonic, eliminând astfel, *avant la lettre*, întreaga istorie inițiatică săvârșită timp de secole pe bătrânul continent și, odată cu aceasta, toată literatură privind companionajul, ordinele cavalerești și ezoterismul creștin din evul mediu. Pentru el Ordinului masonic datează doar din anul 1717. Desigur, *stricto sensu*, așa stau lucrurile, dacă vrem să ne limităm doar la puținele documente scrise și să nu ținem cont de caracterul preponderent oral al transmisiei inițiatice. Totuși, nu trebuie omis faptul că raționalismul excesiv admite ca fiind adevărat doar ceea ce se poate demonstra. Adevărul, însă, este independent de capacitatea omului de a-l dovedi sau nu. Pe de altă parte, o teoria privind Tradiția unică, din care toate celelalte forme tradiționale ar fi derivat ulterior, deși plauzibilă, este greu, dacă nu chiar imposibil, de susținut cu probe materiale și argumentație rațională. Prin urmare, vom accepta că există adevăruri care nu au fost încă dovedite, ele putând fi cunoscute doar prin intuiție și revelație.

O simplă lectură fără pretenții a *Ortodoxiei* lui Ragon este mai mult decât suficientă pentru a identifica preocuparea autorului privind numeroasele intervenții mai mult sau mai puțin calificate asupra instrumentarului masonic, intervenții care, desigur, au afectat sub o formă sau alta statutul de regularitate; de luat în calcul mai cu seamă acele inițiative de modificare nejustificată a ritualurilor și de reformare forțată a simbolismului consacrat, acțiuni săvârșite fraudulos prin intervenții nu doar voluntariste și excesive, ci și profund neconforme cu preceptele tradiționale. În timp, toate aceste demersuri au avut repercusiuni majore în ceea ce privește deteriorarea statutului de unitate și regularitate al Ordinului masonic. Sub acest aspect, lucrarea lui Ragon ar putea fi asimilată cu un sever rechizitoriu la adresa celor care au intervenit asupra instrumentarului inițiatic; această stare este relevată indirect prin însăși faptul că o întreagă secțiune a cărții (cap. XXIV) a fost dedicată reformări simbolismului masonic.

La momentul când și-a publicat cartea, Ragon considera că pentru țara sa M.:O.:F.: era singura putere legitimă, așadar unica obediență regular constituită și, astfel, continuatoare și păstrătoare a tradiției masonice. În 1773, în cadrul M.:O.:F.: fuseseră adoptat *Statutul ordinului regal al francmasoneriei din Franța,* document care, pentru prima dată, făcea o referire explicită la statutul de regularitate. La acea vremea, diferența dintre regular și iregular era proclamată expeditiv doar în baza unor considerente conjuncturale și de apartenență formală, formulându-se pentru aceasta o simplă invocarea a autorității obedienței asupra lojei. Totul pornea de la constatarea că masonii excluși își continuau activitatea; ca atare, M.:O.:F.: *...se vede [...] nevoit să facă distincție, printr-o titulatură aparte, între lojele respective* [alcătuite din masoni excluși, n.n.] și lojele aflate sub jurisdicția sa. Cuvântul regular *exprimă scopul pe care ni-l propunem, planul nostru de a alcătui lojile doar din masonii dornici să-și îndeplinească datoria* [și să achite cotizația, n.n.]; *a fost în consecință adoptat acest termen ca fiind cel mai apt să-i caracterizeze pe cei care alcătuiesc o lojă. O lojă regulară este o lojă atașată Marelui Orient, adică corpului reprezentativ al masoneriei din Franța, singurul autorizat de Supremul Mare Maestru să lucreze sub autoritatea sa, iar un mason regular este un membru al unei loje regulare.* (pp. 49)

Logica acestui demers se baza pe o axiomă simplistă potrivit căreia lojă este regulară doar dacă deține o patentă emisă de către M.:O.:F.: prin care se confirma că atelierul făcea parte din *corpus*-ul de loji obediente. Or, în timp, această exigență s-a dovedit a fi nu doar insuficientă, ci și nejustificat de exclusivistă, fapt pentru care, din perspectiva evenimentelor care au urmat, a și fost catalogată drept o eroare istorică. În fond, lojile excluse din M.:O.:F.: lucrau după aceleași ritualuri ca și lojile obediente, astfel că, în realitate, nu existau deosebiri de natură majoră. De aceea, putem presupune că singurul și cel mai important aspect care deranja pe ierarhii vremii era acela că grupările din prima categorie nu mai cotizau la fondul comun.

Din perspectivă istorică, doctrina masonică – decurgând din misteriile antichității – aduce în societatea occidentală o reprezentare tradițională privind universul, lumea și ființa umană, dar și un îndemn ferm de eradicare a viciilor, de cultivare a virtuților și a spiritului fratern pentru a se ajunge la o moralitate conformă cu ordinea sacră. Începând cu secolul al XVII-lea și dincolo de frazeologia grandilocventă ce însoțea învățătură masonică, ritualul urmează, treaptă cu treaptă, o schemă îndelung exersată în practica inițiatică, aspirantul întru cunoaștere fiind astfel ajutat și îndrumat în efortul său de elevare spirituală. Ragon a înțeles bine acest lucru și, ca atare, subliniază, în repetate rânduri, contribuția masoneriei la o construcție socio-umană ce se dorește a fi mai în acord cu armonia universală.

Ragon face referiri la inițiativele, mai mult sau mai puțin calificate privind reformarea simbolismului. Autorul trece succint în revistă intervențiile care au modificat și deformat spiritul tradițional și îi numește *...novatori inspirați de șarlatanie, orgoliu și speculație...* pe cei care au promovat asemenea modificări. *Toți* au dorit să adauge, să amelioreze, să inoveze, dar nu au produs decât o făcătură informă peste anticul simbolism masonic, care nu are nevoie decât să fie remaniat, mai ales în ce privește cel de al treilea grad, alterat din motive *politice la sfârșitul secolului al XVII-lea. Am fost de părere că toate aceste sisteme, al căror neajuns este că nu sunt masonice, ar trebui exilate în biblioteci, doar pentru a ajuta la instruirea generală a fraților care, poate, vor găsi câteva semințe bune în tot acest talmeș-balmeș...* (pp. 293-294)

Desigur, vom fi de acord cu judecata lui Ragon referitoare la sincretismul[1] doctrinei masonice așa cum s-a plămădit aceasta începând cu anul 1717. Toate curentele ezoterice europene[2] au intervenit, prin reprezentanții lor, asupra ritualurilor originale pentru a impune astfel, diverse accente, grade sau modificări străine spiritului masonic, cel care este strict legat de geometrie, arhitectură și arta edificării spațiului sacru. Eclectismul doctrinei masonice actuale este evident și, în mare parte, cum spune și Ragon, este contraproductiv din perspectiva eficacității procesului intern specific având ca scop realizarea spirituală a individului și, în plan social, edificarea Templului ideal al umanității – o lume mai în acord cu ordinea universală și voința supremă revelată.

Chiar dacă nu a cunoscut strălucirea și notorietatea celei dintâi, lucrarea intitulată *Maçonnerie occulte et de L'initiation hermétique* – reprezintă, cumva, o prelungire a reprezentării originale, marca Ragon, asupra unui fenomen complex care, așa cum s-a spus de nenumărate ori, reușește sistematic să se sustragă definirii și conceptualizării. Această dificultate inerentă, pe care o amintim *en passant*, este dată nu doar de istoria în sine a masoneriei ca organizație și ca proces viu de transmitere a Artei regale, ci și de doctrina sa specială – esența ezoterică din care decurg firesc toate credințele și principiile. Cartea are, de asemenea, meritul de a fi semnalat, înaintea lui Eliphas Lévi,[3] relația de complementaritate dintre ezoterism și ocultism. Lucrarea reușește să transmită, totodată, că dimensiunea ocultă a masoneriei era, pe vremea lui Ragon, o realitate vie, născută natural din tendința unor aspiranți de a se implica, mai mult sau mai puțin calificați, în acțiuni menite să determine cursul evenimentelor, să producă efecte terapeutice și chiar să genereze, în anumite situații, un avantaj competitiv în raport cu terții. Trebuie spus explicit însă că cei care s-au aventurat în astfel de lucrări oculte s-au dovedit a fi, în marea lor majoritate, simpli veleitari animați de ambiții deșarte, nu doar nepregătiți și imprudenți sub aspect ezoteric, ci și în dezacord evident cu preceptele și canoanele inițiatice.

În legătură cu această lucrare, să observăm, pentru început, că ea a fost împărțită în două mari și distincte secțiuni așa cum, de altfel, autorul își va fi prefigurat intenția încă din titlul pe care l-a ales. În prima parte a cărții, cea intitulată *Masonerie ocultă*, Ragon va trata tema enunțată din perspectivă strict istorică după care va detalia unele aspecte de coloratură pe care le-a considerat ilustrative și semnificative. Pornind de la pretextul unor ritualuri masonice, în cea de-a

➲

Lars Herrmann *Treierătorul de nori II*, stilou, acrilic pe hârtie, 50x23 cm

doua secțiune, cea intitulată *Masonerie filosofală și inițiere hermetică*, autorul va dezvolta o amplă explicitare și interpretare a problematicii pentru ca, apoi, să completeze expunerea prezentând convingerile și tâlcuirile sale referitoare la unele subtile înțelesuri inițiatice.

În ceea ce privește prima parte a lucrării și pentru o mai bună ilustrare a legăturilor dintre masonerie și ocultism, Ragon găsește de cuviință să aducă în actualitate legenda lui Pithagora și fascinanta sa filozofie numerologică și aritmosofică. După acest preambul, rând pe rând, îi sunt prezentați cititorului mari inițiați și alchimiști[4] împreună cu principalele lor contribuții misteriozofice și inițiatice. În prelungirea acestei abordări cu caracter preponderent istoric, autorul vine, apoi, cu o bogată și amplă exemplificare cuprinzând nume și fapte din prima jumătate a secolului al XIX-lea. Multe dintre acestea însă, după cum lesne se poate constata, nu au, totuși, o legătură directă și nemijlocită cu fenomenul inițiatic. Nu poate fi pus pe seama masoneriei procesul firesc de dezvoltare a instrumentarului utilizat în știință și filozofie sau în soluționarea unor psiho-patologii. Nu a existat o masonerie mesmeriană, după cum nu există nicio legătură între somnambulism, frenologie și inițierea masonică. Așadar, va trebui să spunem explicit: punțile dintre masonerie și ocultism pe care le vede autorul cărții sunt vag iluzorii și, de aceea, premisele sale nu pot fi temeiuri solide pentru niște concluzii relevante.

Desigur, cazuistica prezentată de Ragon este covârșitoare: Buffon, Descartes, Newton, Leibnitz, Franklin, Mesmer, magnetismul și psihologia (în formare pe atunci), toți și toate par a avea legătură cu masoneria ocultă. Să consemnăm, totodată, că temele privind terapeutica sunt tratate distinct de către autor, cu stăruință și meticulozitate, pentru a ne convinge astfel, de contribuțiile masoneriei oculte la armonia universală, la dezvoltarea medicinei, a magiei și, în genere, a științelor oculte[5]. Și totuși, în mod evident, lucrurile nu stau așa! Viziunea autorului excede cadrului tradițional și rolului inițiatic al masoneriei. Ca atare, simpla utilizare a sintagmei masoneria ocultă nu poate justifica asocierile pe care Ragon le etalează în cartea sa și astfel, nu-i de mirare că istoria n-a întârziat să-și pronunțe verdictul său necruțător, la un moment dat: *Literatura lui Ragon nu are valoare de fond, [...]. Acest scriitor a contribuit la crearea de confuzii prin comentarii critice asupra filosofiilor* și religiilor din Egipt, Asiria și alte țări caldeo-macedonene, care i-a atras pe cercetători *foarte aproape de adevăratele surse ale Ordinului.* (Ligou, p. 857)

Tot astfel stau lucrurile și în ceea ce privește demonstrația administrată de către Ragon pentru a susține caracterul *filosofal* al masoneriei și, apoi, legătura dintre masonerie și *inițierea hermetică*. Să observăm, pentru început, că alchimiștii își atribuiau, frecvent, titulatura de filozofi hermetici și că Ragon a preluat din bogata literatură alchimică această alăturare de termeni pe care o asociază, mai mult sau mai puțin justificat, fenomenului masonic. Să observăm, de asemenea, că o inițiere hermetică autentică nu putea avea loc în timpul lui Ragon pentru simplul motiv că hermetismul a dăinuit, ca fenomen istoric, până prin secolul V al erei noastre. Astăzi, se știe cu exactitate că o tradiție spirituală nu poate fi reanimată doar prin redactarea unor ritualuri fanteziste, oricât de bine intenționați ar fi autorii unor astfel de inițiative. Mai mult decât atât, se știe, de asemenea, că o tradiție vie este operativă doar în măsura în care există maeștrii activi cărora le-a fost transmisă arta respectivă, care dețin efectiv o metodă practică de elevare spirituală și care, la rândul lor, sunt în măsură să-i conducă pe ucenici, pas cu pas, în procesul cunoașterii Sinelui. Or, ceea ce face Ragon nu-i decât o literaturizare a inițierii autentice și o palidă speculație pe marginea hermetismului de mult apus.

Lars Herrmann — *Marele magician*, stilou, acrilic pe hârtie, 70x50 cm

Bibliografie

Dachez, Roger – *Franc-maçonerie: Régularité et reconnaissance, Histoire et postures*, Ed. Conform, Paris, 2015;

Dangle, Pierre – *Le livre du Maître*, Maison de Vie Éditeur, Paris, 2010;

Dubreuil, Jean-Paul – *Istoria Francmasonilor*, Ed. Herald, 2021; Etchegoin, Marie-France & Frédéric Lenoir – *Adevărata istorie a francmasonilor*, Ed. Nicol, 2013;

Jack, Christian – *Francmasoneria, istorie și inițiere*, Ed. Lucman, 2005;

Lepage, Marius – *Ordinul* și *Obediențele. Istoria și Doctrina Francmasoneriei*, Ed. Nestor, 2010;

Ligou, Daniel (coord.) – *Dicționar de francmasonerie*, Ed. Ideea europeană, 2008;

Maestrul Z. & Maestrul A. – *Dialoguri hiramice. Urcând scara melcată*, Ed. Herald, 2021;

Ragon, Jean-Marie – *Ortodoxie masonică*, Ed. Herald, 2017; – *Masonerie ocultă și inițiere hermetică*, Ed. Herald, 2019;

Stoenescu, Alex., Mihai – *Istoria ideilor masonice*, Ed. Rao, 2015;

Verescu, Ahile, Z. (coord.) – *Guénon și Tradiția finală*, Ed. Civitas, 2015.

Note

1 Stare de nediferențiere rezultată din combinarea elementelor eterogene provenite din tradiții diferite.

2 Iezuiții, kabaliștii, templierii de sorginte scoțiană, alchimiștii, rozacrucierii, iluminați etc.

3 Alphonse-Louis Constant (Eliphas Lévi) este considerat, îndeobște, ca fiind nașul ocultismului european din cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Principalele sale lucrări (*Dogma și ritualurile înaltei magii, Istoria magiei* și *Cheile marilor mistere*) au fost elaborate între anii 1853-1861.

4 Agripa, Caradano și Paracelsus.

5 Astrologia, chiromanția, cabala, alchimia etc.

■

Giordano Bruno și tradiția ermetică (V)

Viorel Igna

L-am lăsat pe Giordano Bruno la Frakfurt, în vara lui 1591. În acele săptămâni petrecute în orașul de pe râul Main, filosoful și-a tipărit o operă în latină, *De imaginum compositione* și a început să scrie, tot în latină, *De vinculis*, un text cu caracter magic, care va fi reluat și rescris câteva luni după aceea. La sfârșitul verii anului 1591 Bruno decide să se-ntoarcă în Italia, la Veneția și Padova, după aproximativ cinsprezece ani petrecuți în Franța, Anglia și în Germania. Nu vom cunoaște niciodată toate rațiunile care i-au determinat alegerile. Este destul de dificil să le înțelegem și să putem stabili o prioritate în ce le privește. Probabil au fost și de natură politică, crede Saverio Ansaldi[1], legate de un scenariu internațional care în acel moment vedea Republica venețiană implicată într-un subtil și dificil joc diplomatic care are ca protagoniste Spania, Franța și Sfântul Scaun. De câțiva ani o parte destul de mare a nobilimii îl susținea în Franța pe Henri de Navarra, în așa fel încât îl recunoșteau ca rege legitim începând cu 1589. În același timp, Veneția a rămas autonomă și independentă fie de influențele economice exercitate de Papă asupra teritoriilor sale, fie de cele doctrinare, în principal acelea ce priveau aplicarea decretelor conciliare tridentine. Asemenea poziții nu puteau decât să irite puternica Spanie a lui Filip al II-lea, creând tensiuni puternice și în Palatul Dogilor venețieni.

Veneția și-a apărat imaginea de oraș cosmopolit, deschis lumii, capabil să favorizeze un continuu schimb intelectual și comercial, fără îndoială special și poate de aceea Bruno a lăsat Frakfurtul pentru a ajunge Veneția. Spera să găsească un mediu liber de constrângerile religioase, filosofice și teologice, în care era posibil să gândești și să scrii fără să te temi de urmări din partea autorităților locale, așa cum i s-a întâmplat de multe ori în viață.

Un alt motiv al întoarcerii lui în Italia este legat de figura lui Giovanni Battista Ciotti, pe care Bruno l-a cunoscut la Frankfurt în septembrie 1590. Ciotti era unul din cei mai importanți librari venețieni din acei ani. Și-a început activitatea în orașul lagunar în 1583, venind de la Siena. El era și un editor cunoscut: a publicat printre altele operele lui Tasso și Marino. El este cel care i-a tipărit poemele latine lui Bruno, *De minimo* și *De monade*, făcându-le cunoscute în mediile culturale venețiene. *De minimo* a fost cumpărată de Giovanni Mocenigo, un tânăr aparținând unei familii nobiliare din Veneția, care urmărea o carieră literară și politică. Besler, un tânăr studios îi promite că-l va ajuta la Padova cu o carieră universitară, prin relațiile pe care le avea. La Veneția Mocenigo s-a interesat imediat de gândirea lui Bruno și-i cere lui Ciotti, dacă-l cunoaște personal pe Bruno și dacă poate să-l pună în contact cu el. Editorul îi răspunde că-l cunoaște, și că Bruno este la Frankfurt. După câteva zile Mocenigo i-a dat lui Ciotti o scrisoare prin care l-a invitat pe Bruno la Veneția. După câteva luni Bruno va veni la Veneția. Aici va locui în casa lui Mocenigo și nu pleacă spre Padova, deoarece Besler plecase deja în Germania pentru a-și termina studiile.

Catedra de matematică a fost ocupată de Galileo Galilei în septembrie 1592, iar el a trebuit să se-ntoarcă la Veneția pentru a-l învăța pe tânărul Mocenigo arta memoriei. Aici va locui în Palatul familiei Mocenigo, lângă Canalul cel Mare unde începe să-i dea lecții private tânărului Mocenigo, care-l va introduce în clubul cel mai important al intelectualilor venețieni, Cercul lui Andrea Morosini. Clubul lui Morosini era frecventat de istoricul Paolo Sarpi, de cunoscuți profesori padovani și venețieni, de preoți și teologi și de politicieni ca Leonardo Donà și Nicolò Contarini, care după aceea vor deveni Dogi în Veneția. Aici va discuta în mod deschis despre literatură și filosofie, povestește despre viața petrecută în țările protestante, despre anii în care a ținut cursuri la Paris și la Londra și unde își expune conținutul operelor sale. Mai mult vorbește despre simpatia politică pe care o are față de Henri al IV-lea, găsind printre membrii clubului urechi atente în ce privește poziția sa politică, și afirmă că are încredere în ceea ce face Papa Clemente al VIII-lea, deoarece după el, Ponteficele era o persoană perspicace, care nu se dă în lături atunci când este nevoie să favorizeze persoane ingenioase, briliante, așa cum nu de mult i-a permis lui Francesco Patrizzi să obțină Catedra de filosofie de la Universitatea Sapienza la Roma, vechiul bastion al aristotelismului și al tomismului.

Dincolo de Cercul Morosini, Bruno, scrie S. Ansaldi, se mișcă cu atenție și circumspecție prin Veneția. Frecventează și Bisericile din oraș. Aici îl va întâlni pe fratele dominican Domenico da Nocera căruia îi destăinuie dorința de a termina o carte intitulată *Despre cele șapte arte liberale*. Dorea să o tipărească la Frakfurt, să se-ntoarcă după aceea în Italia și să meargă direct la Roma pentru a-l întâlni pe Papa Clemente al VIII-lea ca să-i prezinte cartea. Spera să obțină astfel o catedra universitară, pentru a putea scrie fără întreruperi și în liniște, după falimentul proiectului său padovan. Intenționa să-i ceară Papei dreptul de a purta în continuare haina clericală, chiar dacă de mult timp numai făcea parte din ordinul dominican[2]. În zilele următoare îi expune lui Mocenigo proiectul său de a pleca la Frankfurt. Îi explică că l-a învățat tot ceea ce era de învățat despre arta memoriei; acesta, infatuat cum era, nu acceptă sub niciun motiv plecarea lui Bruno, le dă ordine servitorilor să-l sechestreze, după care merge la Tribunalul venețian al Sfântului Birou inchizitorial pentru a depune primul denunț împotriva filosofului. Din acea zi de 23 mai 1592 va începe procesul împotriva lui Giordano Bruno. Procesul va începe cu acest denunț făcut de un tânăr inconștient, care se va încheia în în 17 februarie 1600 cu arderea pe rug a filosofului în Campo de' Fiori. Va fi a doua crimă împotriva filosofiei, după condamnarea la moarte a lui Socrate.

O crimă la care s-au făcut părtași Inchiziția catolică, înainte de toate cea venețiană și după aceea cea romană de-a lungul a opt lungi ani.

Lars Herrmann *Mihail*, stilou, acrilic, baiț pe hârtie, 44x32 cm

Congregația Sfântului Birou inchizitorial era compusă în primul rând din cardinali, numiți direct de către Pontefice, căruia i se alăturau comisari, asesori, notari și procurori fiscali. Comisarii și procurorii fiscali erau figurile cele mai importante după cele ale cardinalilor inchizitori. Sfântul Birou inchizitorial era condus de un Prefect general, care se reunea de trei ori pe săptămână, luni, miercuri și joi în prezența Papei. La fiecare ședință Notarii consemnau un Proces verbal. Dar Sfântul Birou nu era singurul care lupta împotriva ereziei. În 1571, Pio al V-lea a creat Congregația pentru Cărțile interzise, cu obligația de a se alătura activității Sfântului Birou (Sant'Uffizio). Între cele două organisme de represiune se va crea imediat o tensiune care va deveni permanentă și care va produce chiar conflicte devastatoare între principalii săi reprezentanți. Asta deoarece trebuiau să fie controlate opere considerate ca eretice aparținând însăși membrilor Bisericii catolice. Pentru a înțelege cum funcționa Biserica în momentul procesului intentat lui Bruno, trebuie ținut cont de interacțiunea permanentă dintre aceste diverse organisme instituționale: autoritatea papală, căreia i se alătura contribuția esențială a Maestrului Sacrului Palat, Sfântul Birou inchizitorial și Congregația cărților interzise. În mai 1592 aceste patru instituții romane erau reprezentate în ordine de Clemente al VIII-lea, de Bartolomeo de Miranda, de cardinalul Giulio Antonio Santori și de teologul domenican Francisco Pena. Tribunalul venețian, unde tânărul Mocenigo l-a denunțat pe Bruno, avea însă o oarecare independență față de cel roman; de fapt *la Serenissima*, încă din 1547, a încercat să limiteze acțiunile inchizitorilor prin intermediul constituirii unui unui organism compus din „Trei înțelepți (savi) deasupra ereziei", cu misiunea de a supraveghea asupra acțiunii inchizitorilor eclezi-astici. Este vorba de un aspect important, deoarece ne demonstrează voința republicii de a evita condamnări foarte grele față de posibilii eretici, a căror vinovăție nu era pe deplin demonstrată de inchizitori. Să ne amintim cum un tribunal al cărui membri era total în afara problematicii metafisice propuse de Bruno, și-a permis în acele

➲

vremi să-l judece pe Bruno care era un scriitor prolific, fie în italiană cât și în latină. În italiană a scris dialogurile cosmologice și o comedie, în latină tratatele despre arta memoriei, comentariile la Aristotel, poemele filosofice și operele magice. S-a confruntat cu toate domeniile științei vremii lui, reușind de fiecare dată să elaboreze soluții originale și inovative. A luptat tot timpul împotriva acelora pe care-i numea pedanți și asini sau (măgari), adică acei teologi, deseori protestanți, care în lumina credinței renunțau la studiu și la greaua încercare de a citi operele filosofilor clasici sau a Părinților Bisericii sau a filosofilor scolastici, care nu erau capabili să gândească într-un mod fără limite și granițe, într-un univers infinit, în ultimă instanță. Gândirea lui Bruno se rotește în jurul noțiunii de univers fără limite în spațiu. Și acest univers, compus dintr-o materie care trăiește și se transformă continuu, conform unor cauze și principii speculative fundamentale. Căutarea acestor cauze și principii reprezenta tema dominantă a celebrelor *Dialoguri italiene*, pe care Bruno le-a scris la Londra între 1583 și 1585.

Inchizitorii n-aveau cum să înțeleagă dimensiunea scrierilor metafisice ale lui Bruno. Linia de apărare în fața ignoranților era clară: nu a scris și n-a predat nimic împotriva religiei catolice și creștine. A reafirmat că frecventarea protestanților nu i-a schimbat opinia în ceea ce privește transsubstanțierea și sacrificiul prezent în eucaristie. De asemenea, spune Bruno, nu este nicio opoziție între o credință intimă și sinceră și elogiul filosofic al valorii operelor de înfăptuit pentru mântuirea sufletului. Nu poate exista nicio umbră de erezie nici în viața sa, nici în scrierile sale. Este vorba mai de grabă de ignoranța acuzatorilor și de incapacitatea lor de a vedea schimbarea pe care lumea modernă o propune celor care cu atâta înverșunare i se opun. N-a împărtășit tezele susținute de Reforma protestantă, care reprezintă „sfârșitul tuturor religiilor", deoarece „popoarele barbare devin tot mai barbare, iar cei care sunt buni prin natura lor devin răi cu adevărat". Aceste afirmații sunt o reluare a temelor filosofice dezvoltate în dialogurile italiene din perioada londoneză, pe care Bruno le-a folosit pentru a se demarca de orice convietuire cu doctrina lui Luther și Calvin. Își afirmă de aceea încă o dată atașamentul său față de operele Sfântului Toma din Aquino, pe care le-a ținut totdeauna aproape de el, considerându-le foarte importante pentru propria sa devenire filosofică. În ce privește transmigrația sufletelor și adevărul în ce privește această doctrină, Bruno a răspuns invocând o diferență între adevărul teologic și ipoteza filosofică: dacă este adevărat că sufletele sunt nemuritoare și că, „vorbind din punct de vedere catolic, nu trec de la un corp la altul, putem însă susține, spune Bruno, că urmărind anumite rațiuni filosofice, sufletele *transmigrează* de la un corp la altul, pentru cele înzestrate de harul divin. Este vorba deci de posibilitatea acestei transmigrări, așa cum a fost afirmată de Pitagora"[3].

Implicarea politicii în Procesul intentat lui Bruno ni se pare evidentă; atunci când inchizitorul îl întreabă pe Bruno „dacă a avut vre-o conversație cu Regele de Navarra?" aceasta, scrie S. Ansaldi este fără niciun dubiu întrebarea cea mai importantă a întregului interogatoriu din 3 iunie 1592 și care în săptămânile următoare va fi poate decisivă pentru întreg procesul. Republica venețiană nu era ostilă politicii lui Henri de Navarra și același Papă Clemente al VIII-lea a

Lars Herrmann *Creta*, stilou pe hârtie, 45x32 cm

dat semne de disponibilitate pentru dialogul cu suveranul francez. Cu totul diferită era poziția Sfântului Birou inchizitorial, care sub conducerea cardinalului Santori a urmat tot timpul o politică favorabilă Spaniei și Ligii familiei Guisa. Gabrielle da Saluzzo dorea deci să înțeleagă dacă Bruno, dincolo de a fi un eretic, este și un agent în serviciul Franței, în lumina perioadei petrecute la Paris și a sejurului său londonez în ambasada franceză. Răspunsul lui Bruno va fi prudent și calculat. Cunoștea perfect echilibrul politic existent în interiorul Tribunalului venețian și a încercat să profite de el. A declarat că nu-l cunoaște pe Henri din Navarra, nici pe miniștrii lui, și mai ales că nu-l consideră pe rege un eretic calvinist. Reține faptul că el ar fi un Suveran abil și perspicace și care prin necesitatea sa de a domni, a decis să pacifice Franța și că astfel ar reprezenta un model și pentru alți suverani europeni, deoarece conclude Bruno, lumea are nevoie de multe reforme. Acest răspuns i-a dat deocamdată posibilitatea de a îndepărta ideea că ar face parte dintr-o fracțiune filonavarristă, apărând astfel ca un filosof atent la inițiativele suveranilor în scopul depășirii conflictelor ce provoacă războaiele religioase.

Un fapt extrem de grav pentru situația în care se afla Bruno este implicarea unui frate franciscan, Fratele Celestino da Verona, cu dorința liderilor Inchiziției romane de a-l pune în celulă alături de Bruno. Ipoteza cea mai probabilă și mai verosimilă este că acest călugăr ar fi fost un informator al al Inchiziției romane și al cardinalului Santori. După procesul în care a fost acuzat de erezie din 1586, i-a fost făcută propunerea, în schimbul vieții, de a se pune la dispoziția Inchiziției în caz că va fi nevoie de serviciile sale. De aceea judecătorii vor face apel la Celestino, în mod sigur după sfaturile lui Santori. Ei se temeau de faptul că Bruno odată liber l-ar fi putut întâlni pe Papă și să susțină la Vatican o linie favorabilă curentului filonavarrist. Bruno intră astfel într-un joc politic care în acele luni opune Sfântul Birou inchizitorial condus de Santori Papatului condus de Clemente al VIII-lea, care era atent la ceea ce se petrecea la curtea franceză. Pentru cardinalul Santori, Bruno nu trebuia în niciun fel să fie pus în libertate, deoarece o eventuală prezență a sa la Roma ar putea fi extrem de neoportună proiectelor politice pe care Santori le avea în minte.

Intrarea în scenă a lui Celestino da Verona dobândește astfel o semnificație politică precisă, care-i va da procesului o turnură în care argumentele filosofice s-au combinat cu bătăliile politice la nivelele cele mai înalte ale puterii ecleziastice romane. Un alt eveniment care vine în susținerea acestei ipoteze este eliberarea în 2 septembrie 1592 a lui Celestino da Verona de către Sfântul Birou inchizitorial, sub conducerea lui Santori. Ei aveau nevoie să-l interogheze în mod direct pe frate pentru strategia procesuală care va avea consecințe foarte grave pentru Giordano Bruno[4].

Extrădarea la Roma.

În 12 septembrie 1592 Cardinalul Santori îi scrie din nou lui Gabriele da Saluzzo prin care îi cere transferul întregului proces la Roma și trimiterea imediată a prizonierului în Cetatea eternă. În 17 septembrie Inchiziția venețiană stabilește prin decret ca imputatul să fie trimis cât de curând la Tribunalul roman al „Sfântului" Birou inchizitorial. În 27 februarie 1593, Bruno ajunge la Roma unde vine închis în închisoarea Sfântului Birou inchizitorial, chiar alături de Bazilica Sfântul Petru, în Palatul proprietate a cardinalului Pucci până în 1569 și pe care Papa Pio al V-lea l-a restructurat pentru a-l transforma în închisoare a Inchiziției. Condițiile din închisoare nu erau deloc dure, așa cum se poate vedea în procesele verbale redactate de inchizitori. Îi sunt date hârtie și unelte de scris și o copie a lucrării *Summa teologica* a Sfântului Toma din Aquino.

Bruno era încă convins că procesul său se va putea rezolva în scurt timp, deoarece acuzațiile care i se aduc nu erau bazate pe mărturii relevante. Procesul era într-o perioadă de așteptare. Acum reintră în joc Celestino da Verona, care la sugestia lui Santori este obligat să-l denunțe pe Bruno, conform afirmațiilor lui Bruno din vremea când erau închiși în aceeași celulă la Veneția. Fratele franciscan din ordinul capucin, după denunțul împotriva lui Bruno va fi pus în libertate. Acest act produce două efecte complementare: poziția juridică a lui Bruno s-a complicat, Santori obține o primă victorie în interiorul Biroului inchizitorial și fratele Celestino va lăsa pentru a doua oară închisoarea. Acuzațiilor lui Celestino se adaugă celor ale lui Giulio di Salò, care confirmă acuzațiile lui Celestino și cele ale lui Matteo de Silvestris, care a susținut că l-a auzit pe Bruno vorbind cu dispreț despre Biserică, deoarece era guvernată de „călugări și preoți ignoranți și măgărusi (asini)". În alte interogatorii este întrebat dacă confirmă viziunea sa cosmologică despre existența unei pluralități a lumilor și despre eternitatea universului. Făcând trimitere la operele sale, reafirmă că pentru el *lumile sunt infinite*, și-l evocă pe Sfântul Toma din Aquino și pe Sfântul Vasile cel Mare pentru a demonstra validitatea propriilor afirmații. Pe baza acestor răspunsuri, judecătorii vor continua să aibă dubii serioase în ce privește concepția sa despre religia catolică, apărând în continuare marile teme filosofice pe care le-a expus în operele sale cele mai importante[5]. Convingerea că au de-a face cu un eretic obstinat își face tot mai mult loc în mintea inchizitorilor. Din ianuarie până în martie 1594 se va ține la Veneția „procesul repetitiv", în cursul căruia Tribunalul Inchiziției îi ascultă din nou pe toți acuzatorii și pe toți martorii, pentru a verifica încă o dată adevărul declarațiilor, care se va avea rezultate

grave pentru Bruno. Întreaga documentație va fi trimisă la Roma, iar Bruno primește o copie în iunie. În săptămânile următoare s-a verificat un alt eveniment care a complicat și mai mult condițiile imputatului.

Mocenigo a prezentat un alt denunț la Inchiziția venețiană, susținând că în una din operele sale filosofice, *Cantus Circaeus*, Bruno și-a bătut joc de Papă, fapt adăugat la celelalte acuzații. Interogatoriile care au continuat până în martie 1597 s-au prelungit până în decembrie, perioadă în care Bruno a fost supus și torturii. În cursul acestor interogatorii n-a încetat să-și apere tezele sale filosofice cele mai importante, convins fiind că sunt adevăruri, compatibile cu teologia creștină. După întoarcerea Papei de la Ferrara la Roma procesul se reia în decembrie 1598, fiind încredințat iezuitului Bellarmino, consultor al Congregației. Desemnarea lui Bellarmino ca membru al supremului Tribunal este proba că procedimentul trebuie să ajungă la o soluție definitivă.

În 14 ianuarie 1599 Bellarmino și comisarul general al Sfântului Birou inchizitorial, Alberto Tagliolo, redactează o listă de opt propoziții eretice extrase din cărțile filosofului și din alte sesiuni precedente ale Tribunalului. Ca răspuns la aceste propoziții, Bruno redactează un text pe care-l citește în 25 ianuarie în fața Tribunalului. Declară că este dispus să abjure cele opt propoziții, cu condiția că ele *să fie declarate eretice pe baza unei materii non definite, adică în cadrul unei doctrine teologice despre care Doctorii Bisericii nu s-au exprimat ca având valoare de adevăr.*

La sfârșitul ultimei sesiuni, generalul Ordinului dominicanilor Ippolito Beccaria, cere ca Bruno să fie torturat, cerere respinsă de Papa Clemente al VIII-lea, care cere să fie fixată o dată precisă până când Bruno poate să se dezică de afirmațiile sale eretice. Un fapt nu lipsit de semnificație este că acuzatorul lui Bruno, fratele Celestino da Verona vine din nou arestat în vara lui 1599, condamnat la moarte și ars pe rug în noaptea de 16 septembrie, probabil pentru a nu putea vorbi de insistențele cu care cardinalul Sartori i-a cerut să-l denunțe pe Bruno.

„Față de Galileo Galilei, ex-fratele Giordano Bruno, a criticat și, mai ales, a sfidat și a atacat direct puterea nu numai teologico-doctrinară, ci și politică și socială a Bisericii romane. Nu era suficientă distrugerea demnității sale de scriitor liber, „de academic al unei nule Academii", așa cum s-a exprimat el însuși. Era nevoie ca acea voce să fie redusă la tăcere și acea minte trebuia să fie oprită să mai gândească. Călușul nu era de ajuns. Era nevoie de un rug, iar acel rug fumegă încă"[6]. Fără niciun dubiu, scrie F. Ferrarotti, că dacă e comparat cu Bruno, Galilei a fost, și nu puțin, mai diplomat, și mai „fricos", mai ales când a văzut cruzimea torturii pe care inchiziția o aplica celor acuzați de erezie. A practicat, fără să spună nimic în mod explicit, vechea maximă pe care o amintea și Benedetto Croce: „*Initium sapientiae timor Domini*". De aceea Galileo a afirmat: *Vă spun ceea ce văd în Cer, nu vă spun cum să ajungeți, adică nu vă dau regulile prin care vă puteți mântui. Aceasta este treaba voastră, domnilor judecători ai Inchiziției; nu este treaba mea.*[7] Pentru Giordano Bruno misiunea sa era clară, prin cuvintele sale și scrierile sale. În *De umbris idearum* așa cum am văzut, Bruno vedea diferența radicală dintre om și Dumnezeu, între entități și accidente. Asupra acestui punct, după părerea sa, nu era posibilă nicio mediere: este vorba aici de o radicală diferență față de Nicolaus Cusanus. Depășind posibilitățile de mediere între ființa finită și infinitatea dumnezeiască propuse de Biserică, el încearcă o altă cale, cu totul diferită, aceea prin care se ajunge la lumina dumnezeiască prin intermediul imaginilor, în sensul cel mai puternic al cuvântului. Acela de „a gândi prin imagini". Imaginile, așa cum am văzut, erau esența filosofiei sale, dar raportul dintre cuvânt și imagine, în condiții normale era considerat ca o problemă decisivă în economia unui discurs cu profunde semnificații magice.

Admitea și nega în același timp nemurirea sufletului, dezvoltând conceptul că există o nemurire a sufletului în sine, dar care nu privește individualitatea ființei, a singularității ei ontologice, ci calitatea sufletului universal de a fi etern; de aici posibilitatea pitagoreică a transmigrației sufletelor ce-și pot găsi sălașul în diferite corpuri. Adăuga că sufletul nu este coordonat cu individualitatea specifică a unui corp, și mai ales că nu este destinat unui individ anume; din contră, superioritatea sa spirituală anula dualitatea suflet-corp.

Începând cu septembrie 1599 Bruno nu va mai accepta niciun dialog cu tribunalul care-l judecă. Îi sunt date câteva săptămâni pentru a putea abjura, dar el refuză și ultimele tentative de mediere din partea părintelui dominican Beccaria și a procurorului Isaresi. Le răspunde că „n-are ce să retracteze și nu știe ce trebuie să retracteze". În 20 ianuarie 1600, Clemente al VIII-lea a dat ordinul ca Bruno să fie încredințat brațului secular al inchiziției pentru a fi ars pe rug.

În 17 februarie 1600 la Roma, în Campo de' Fiori, cu obligația de a i se pune călușul în gură, este ars pe rug. Rugul, scrie Franco Ferrarotti, fumegă încă, dar de data aceasta în multe locuri de pe Pământ unde intoleranța religioasă este încă prezentă, unde gândirea unică și conformismul de masă sunt amenințări destul de actuale. Cei care au o părere și o concepție diferită, nu sunt „eretici", ci oameni liberi, în sensul că toate ființele umane trebuie să fie libere oriunde ar fi. Pentru aceasta trebuie să fie recunoscute și respectate.

Lars Herrmann *Corabia morții* I, cameră obscură, sticlă , cerneală pe hârtie, 35x28 cm

Note

1 Saverio Ansaldi, *Giordano Bruno, L'eretico impenitente e ostinato*, RCS Mediagroup, Milano 2019, pp. 53-64.

2 Ibid, op. cit. p. 61.

3 Saverio Ansaldi, op. cit. p. 88.

4 Cf. S. Ansaldi, op cit. p. 100.

5 Ibid. p. 119.

6 Franco Ferrarotti, *Elogiul ereziei*, Intervenție la picioarele monumentului dedicat lui Giordano Bruno în Câmpul Florilor (17 februarie 2011).

7 Ibid. p. 23.

■

Statutul revelației în cunoaștere

Andrei Marga

Cuvântul grec *apokalyptein* a fost echivalat cu latinul „revelatio" și preluat în multe limbi, iar *Apocalipsa după Ioan*, ce încheie *Noul Testament*, s-a tradus cu *Cartea revelațiilor*. Este însă clar că „revelațiile" nu se reduc la ceea ce stă scris în această carte. Revelația este o temă mai largă, dintre cele mai complicate, ce întreține diferențe nu numai între teologi și cercetători științifici, dar și între mari teologi.

Conținuturile „revelației", care au căpătat formă în *Vechiul Testament*, apoi în *Noul Testament* și pe urmă în *Coran*, au dobândit consacrare ca viziune asupra omului și a raporturilor sale cu Dumnezeu, cu lumea, cu natura, cu ceilalți oameni. La această viziune nu numai că nu s-a renunțat, dar ea s-a dovedit salvatoare în împrejurări dificile.

Știința modernă, știm prea bine, a apucat un drum nou în cunoașterea realității. Dar știința modernă, precum și democrația și reflexivitatea culturală, au avut în tradiția bazată pe „revelație" terenul de emergență.

În conferința *Revelația astăzi*, pe care am susținut-o la Târgu-Mureș (7 octombrie 2021), în organizarea unor firme locale și edituri, am răspuns la aceste întrebări printr-o analiză în două părți. Prima este *Repere istorice*. În ea dau seama de originile temei printr-un succint excurs (1), lămuresc bazele relației dintre rațiune și „revelație" (2), observ cum s-a conceput această relație de către părinții științei moderne (3), reliefez consacrarea „revelației" dincoace de teologie (4) și rețin criticile aduse înțelegerii ei tradiționale (5). Partea a doua este *Revelația în sistemul cunoașterii*. În ea arăt ce ne spune teologia mai nouă asupra „revelației" (1), elucidez statutul acesteia în teoria cunoașterii (2), indic locul „revelației" și al culturii pe care a generat-o în asigurarea umanității omului (3) și întocmesc un scurt bilanț (4). *Teza mea este că „revelația" are un loc nu numai în istoria culturii, ci și în cultura actuală, că ea poate fi integrată într-o teorie a cunoașterii explicând cum oamenii ajung la a sesiza corelații mai profunde ale lumii, de care depinde viața lor. A fi străvechi ca geneză, cum sunt religia și revelația, poate însemna asincronic, dar nu înseamnă nesincronic cu nevoile actuale.*

Public mai jos secțiunea a doua a celei de a doua părți și bilanțul cercetării mele sub titlul *Statutul revelației în cunoaștere*. Integral, conferința va fi tipărită în volum.

În viață, revelațiile survin în multe împrejurări. De aceea, *disting de la început trei feluri de revelație: "revelație vulgară", "revelație de primă instanță" și "revelație supremă"*. Să exemplificăm.

Un politruc de provincie declara la Bistrița, în 2019, că "Dumnezeu l-a trimis românilor pe candidatul la președinție", care era de față. Asemenea declarație ne arată riscurile neînțelegerii revelației, ca urmare a unui nivel de cunoaștere rudimentar al teologiei. Nu mai insist asupra faptului că se poate răspunde cu un banc bun. Când a auzit remarca unui sfânt – "ați dat altora câte ceva, dar ați dat românilor mult - o țară frumoasă, bogată, dăruită cu de toate" – Dumnezeu a răspuns: "Da, dar nu știți pe cine le-am dat să-i conducă". Fiecare poate trage concluzia. Aici avem, însă, de a face cu o "revelație vulgară", ce compromite de fiecare dată, de altfel, revelația.

Dau, însă, trei exemple simple de "revelație de primă instanță".

În *Cartea amăgirilor* (1936; Humanitas, București, 1991), Emil Cioran scrie: "Extazul muzical este o revenire la identitate, la originar, la rădăcinile primare ale existenței. În el rămâne numai ritmul pur al existenței, curentul imanent și organic al vieții. *Aud viața*. De aici încep toate revelațiile" (p. 8). Aici revelația este un fel de descoperire prilejuită de muzică – descoperirea unei alte posibilități de a privi, care permite autorului să "audă viața". Revelația este această urcare a minții la un nou orizont.

Revista "Der Spiegel" a publicat (2 septembrie 2021) corespondența din detenție, cu familia, a juristului Hans Frank, inculpat și condamnat la moarte de tribunalul internațional de la Nürnberg (1947). Un jurist cu o pregătire ce nu era oarecare! După ce a văzut pe ecranul procesului proiectate filmele crimelor care l-au implicat ca demnitar nazist, fostul ministru al justiției a scris soției: "Procesul este pentru mine o revelație (Offenbarung) îngrozitoare – cum Adolf Hitler a mințit și a înșelat întreaga lume. Este îngrozitor ce mizerie cuprinzătoare a venit în acest fel asupra lumii și sărmanului nostru popor". În această mărturisire nu era doar o abilitate a apărării în fața unei acuzări copleșitoare, a cărei forță la urmă a și recunoscut-o. Era și un fel de descoperire a lanțului de cauze și condiții.

La un moment dat, Hanoch Gutfreund, fost președinte al Universității Ebraice din Jerusalim, mărturisea, după mulți ani de predare a fizicii teoretice, într-un discurs la a 50-aniversare a Academiei de Științe a Israelului, că, ocupându-se de *Arhiva Albert Einstein*, a avut o "revelație". "Adică felul lui Einstein de a gândi, motivele sale, introducerile și concluziile sale - toate erau diferite de felul în care erau tratate în manualele curente. ... Motivat de această revelație, am decis să-mi acopăr o lacună, în propria mea educație ca fizician. ...În procesul învățării, contextul istoric și lupta intelectuală a lui Einstein au fost pentru mine la fel de importante ca rezultatele științifice".

Cred că putem folosi aceste trei exemple pentru a lămuri unde intervine o anume revelație în cunoaștere – am numit-o "revelație de primă instanță". Este clar că aceasta intervine pe fondul unei experiențe, la persoane intens preocupate de o problemă, trimite la o nouă explicație și permite reorganizarea unui întreg domeniu. *Revelația nu este ceva misterios, ci se lasă descrisă rațional.*

Desigur, însă, că revelația a devenit temă a înțelegerii cuoașterii odată cu *Biblia*. Aici este vorba de revelația de cea mai mare anvergură. Aceasta dezvăluie geneza, organizarea lumii, poziția omului, cursul istoriei și sfârșitul ei. Dezvăluirea din *Biblie* nu numai că are adepți și după mii de ani,

Lars Herrmann
pe carton, 108x75 cm

Buna Vestire, tehnică mixtă

dar rămâne competitivă printre viziuni. *Cred că avem datoria să explicităm și să explicăm această altă revelație, pe care o putem numi "revelație supremă".*

Este vorba aici de revelația cu privire la ceea ce este lumea, adică o lume în care Dumnezeu este creator, diriguitor și izbăvitor, la ceea ce are de făcut primordial omul în ea, anume respectarea unor porunci, și la ce-i așteaptă pe oameni. Discuția despre revelație în cultura europeană și a lumii este de fapt cu privire la revelația ce s-a precipitat în *Biblie*.

Pe de o parte, autoritatea Bibliei s-a asigurat invocând revelația, pe de altă parte, Biblia a fost mereu impresionantă prin conceperea lumii, vieții, istoriei și a întrecut conceperi alternative. *Conceperea biblică a lumii nu părea ieșită din capete umane, ci de undeva de mai sus – cel mai de sus.*

Presupunând cunoscută istoria, să dăm, însă, răspuns la întrebarea: *de unde autoritatea Bibliei?* În discuție intră, se înțelege, religiile revelate – care se bazează explicit pe *Biblie*. Cum se explică, așadar, revelația din *Biblie?*

După părerea mea, trebuie reunite tot timpul în înțelegerea *Bibliei* cinci elemente. *Biblia* este cartea cu cel mai puternic conținut normativ, în care au fost captate adevăruri fundamentale ale trăirii umane a lumii. Acest conținut are forța și durabilitatea care îl scot din ordinea creațiilor umane și-l transformă în ceva revelat. El a și fost asumat și verificat de oameni de mii de ani și a devenit sacru. Scriitura *Bibliei* este dependentă de anumite condiții istorice, ce se reconstituie tot mai mult, încât istoria a devenit parte a înțelegerii ei. *Biblia* este cartea ce apără valori în afara cărora viața omului își amputează sensul.

Aceste cinci elemente țin de hermeneutica istorismului normativ, pe care o promovez. Datele istoriei ca atare trebuie luate în considerare, întrucât nu cunoaștem *Biblia* fără ele. Dar *cunoașterea este întreagă numai dacă urcăm dincolo de datele literale, la viziunea durabilă asupra condiției umane încorporată în ele. Biblia este istorie trăită și viziune revelată.*

Sunt de evidențiat, prin urmare, din capul locului, trei fapte esențiale: a) *"revelația supremă"*

este altceva decât inspirație; mit; construcție; arătare; iluminare; minune; revelarea pe căi naturale; revelare mistică. Ea se referă la dezvăluirea adevărurilor divine. Teologic și filosofic, este mereu discutabil dacă acestea se dezvăluie în întregime și dacă mintea umană le poate cuprinde; b) la revelație are acces omul stăpân pe toate capacitățile sale – ea nu este legată de vreun derapaj al minții; c) mai trebuie spus că revelația este înțeleasă, recunoscută, folosită de omul care crede în importanța valorilor. Ea depinde continuu de om. Drept consecință, *o discuție despre revelație între oameni indiferenți sau care o contestă nu duce decât la a constata divergențe.*

Care este mecanismul cognitiv al revelației? Nu avem un răspuns în teorii standard ale cunoașterii sau în epistemologii la întrebarea cum se ajunge la adevăruri care pot revendica statut de universalitate, de idealitate, de adevăruri ultime, divine. Asemenea teorii sunt calcate pe cunoașterea din științe, care este eminamente factuală și explicativă și imanentistă. Nu se captează întregul cunoașterii. Dacă citim cărțile de psihologie de astăzi constatăm că nu se poate prinde nici măcar "întregul psihic". Nici chiar admiterea "comprehensiunii (empatiei)" în științele sociale, la care asistăm în ultimele decenii, nu a schimbat situația.

Dacă am avea epistemologii ale experienței reale de cunoaștere atunci ar fi altfel. Desigur, chiar pe fondul saturării cu neopozitivism sau, mai nou, cu "raționalism critic" în accepția lui Karl Popper, au fost încercate câteva. Spre exemplu, s-a încercat reintegrarea epistemologiei în teoria cunoașterii (Archie J. Bahm, *Epistemology. Theory of Knowledge*, World Books, Albuquerque, 1995) ceea ce este un pas tematic mare. Nu cred, însă, că se ajunge departe luând relația de asemănare ca esențială, încât toate raționamentele ar fi analogice. Sunt, însă, solide celelalte puncte cheie: cunoașterea presupune intuiție; mintea omului este în orice demers de cunoaștere; mintea și corpul sunt reciproc imanente. Mai trebuie luate în seamă, pe lângă datele antropologice, condițiile interacțiunii. De aceea, *cunoașterea se atinge în condițiile date de observații, explorări, credințe, dorințe, intenții organizări, adaptări, satisfacții ale subiectului, într-un mediu interacțional.*

Știința modernă presupune, însă, detașarea (făcând abstracție) de ceea ce afectează redarea ca atare a realității, spre a ajunge la realitatea dată în experiența curentă, într-un anumit înțeles empirică. Dar cine se poate detașa complet? Pe de altă parte, mintea umană caută temeiuri ultime și face salturi îndrăznețe în zone inaccesibile intuiției factuale. Desigur, chestiunea este: cine validează rezultatele saltului?

Am două propuneri. Una privind saltul, alta privind validarea lui.

Saltul se face inevitabil date fiind "nesigurantele vieții" (detaliat în Andrei Marga, *Societatea nesigură*, Niculescu, București, 2016). Pe bună dreptate, unii filosofi pleacă în explicarea arhitecturii cunoașterii de la "incertitudinea (feeling of uncertainty)" trăită de oameni în fața problemelor de diferite naturi și a căutării "certitudinii (the quest for certainity)". În această situație intervine imaginația, care creează ea însăși idei și idealuri (Archie J. Bahm, *Epistemology. Theory of Knowledge*, 1995). Intervine, cu aceasta, o spun eu, o combinație a constatărilor, ipotezelor, inducțiilor, abducțiilor și deducțiilor ce abia trebuie lămurită. *Conținutul revelației la care apelează religiile revelate este rezultat al unor asemenea combinații.*

Validarea nu poate fi doar a unei persoane. Se pot discuta epistemologic, desigur, diverse experiențe personale (psihologice). Thomas Paine avea dreptate să ceară validarea revelației de către mai mulți – bunăoară nu doar de Moise, ci și de alții. *Răspunsul meu este că avem ca ulterior născuți o validare istorică a revelației – dependența moralei de asumpția lui Dumnezeu și, desigur, emergența științei moderne, a democrației și a reflexivității din tradițiile culturii iudeo-creștine.*

Revelația care s-a realizat în istorie grație religiei s-a referit în fond la sensul vieții, la viitor și a propus o morală bazată pe „iubirea aproapelui". Între timp a avut loc secularizarea, iar în zilele noastre prevalează recomandarea urmării „interesului propriu, fie el și egoist". Poate funcționa o morală fără religie?

Atunci când Revoluția franceză venea în mod salutar cu libertatea persoanei, dar și cu excese, Novalis a publicat o carte (*Die Christenheit oder Europa?*, 1799) în care a scris: "unde nu este Dumnezeu, administrează fantomele".

Avem din partea lui Emile Durkheim argumentarea conform căreia morala a fost servită de religie. Avem din partea lui Bronislaw Malinowski argumentarea că au existat populații în care morala a rezultat din reciprocitatea în relațiile dintre oameni, la care a constrâns câștigarea traiului prin pescuit. Unii au adăugat observația că dacă te gândești la înmormântarea altuia și-ți dai seama că ești virtual în aceeași situație cu acela, se poate naște un impuls moral (vezi analiza cuprinzătoare a formării conștiinței sociale a morții în Armin Nassehi, Georg Weber, *Tod, Modernität und Gesellschaft*, Westdeutscher Verlag, Opladen, 1989). Odată cu sporirea cunoștințelor multe lucruri ne par altfel.

Și, totuși, Novalis avea dreptate. Din nevoile economiei, din condițiile socializării, din conștiința morții pot rezulta impulsuri la reciprocitate și, pe această bază, la morală. *Dar abia consacrarea prin religie revelată a unor reguli de morală a făcut din morală un criteriu autonom de evaluare.* Poate fi morală fără religie, dar abia religia, în fond revelația, a făcut din morală o valoare autonomă.

Poate fi cunoaștere fără religie? În celebrul său discurs pregătit pentru Universitatea La Sapienza din Roma (2008), Benedict al XVI-lea s-a întrebat public: ce poate spune un papă la întâlnirea cu universitatea? El a subliniat că, "în libertatea ei față de autorități politice și ecleziastice universitatea își găsește funcția sa specifică, proprie și societății moderne, care are nevoie de o instituție de acest gen" (*Allargare gli orizzonti della razionalita*, Paoline, Milano, 2008, p. 93). Dar a continuat subliniind că universitatea are de cultivat adevărul – iar sensibilitatea pentru adevăr nu poate decât să meargă mână în mână, dacă este vorba de adevăr, cu acea sensibilitate care face să nu se accepte ca omul să fie dizolvat în altceva. Un papă de astăzi nu poate decât să invite universitatea la căutarea necondiționată a adevărului, dar adevărul nu este fără legătură cu viața oamenilor. *Învățătura ce poate fi trasă este că adevărul trebuie dus până la capăt, înțelegând omul, iar pentru înțelegerea omului ceea ce oferă religia și, deci revelația, rămâne reper.*

Se crede de către mulți că ceea ce numim știință nu depinde în vreun fel de subiectivitate și că doar revelația este ceva subiectiv. Max Weber a arătat concludent că faptele de cultură se constituie cu o semnificație ce concretizează un sens. Cercetarea lor poate recurge la descrieri factuale, generalizări și explicații cauzale, dar la cunoașterea faptelor de cultură se ajunge doar identificând sensul, prin ceea ce se numește "comprehensiune (Verstehen)", și surprinzând valorile angajate. "Conceptul de cultură este un concept valoric. Realitatea empirică este pentru noi «cultură» pentru că și din momentul în care o punem în legătură cu ideile de valori, ea cuprinde acele părți ale realității care devin pentru noi semnificative prin acea relație și numai prin ea" (Max Weber, *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*, J.C.B. Mohr, Tübingen, 1968, p. 175). *Realitatea poate fi semnificată diferit, în funcție de valoarea luată în considerare.*

Max Weber a fost adeptul ideii că valorile sunt incomensurabile, încât doar o "decizie" duce la îmbrățișarea uneia sau alteia. Nu rezultă de aici că nu ar fi posibilă obiectivitatea în cunoaștere, dar este cazul să fim lucizi: *obiectivitatea este unită cu valorile aduse în joc, inclusiv atunci când*

Lars Herrmann

Frunze de toamnă, tehnică mixtă pe hârtie, 29x42 cm

➲

este confirmată de date factuale, de statistici sau de explicații cauzale. Obiectivitatea include la un moment dat o anumită "credință (Glaube)", în dreptul valorilor angajate în cunoaștere (p. 152). Valorile sunt "noile divinități (Göttern)", iar "asupra divinităților și luptei lor domnește destinul, dar în nici un caz vreo «știință»" (p. 604). Așadar, *și cunoașterea cea mai emancipată de subiectivitate, care este cea a științelor naturii, include valori care duc departe – la premisele tabloului împărtășit al lumii.*

Pentru întreaga discuție asupra revelației a intervenit în ultimele decenii o situație nouă. Nu este vorba de obișnuitele speculații asupra descoperirilor științifice, ci de cu totul altceva. *Este vorba de tematizarea constantelor admise în construcția teoriilor științifice cu care operăm astăzi.* Ele încep cu logica pe care o folosim, cu matematica la care recurgem, continuă cu individualizările cu care operăm, cu legile naturii pe care le cunoaștem, cu algoritmii la care apelăm. Ele au dus la concluzia că "ființele umane sunt construite într-o schemă a lucrurilor într-un mod cu totul gândit (basic)" (Paul Davies, *The Mind of God. The Scientific Basis for a Rational World*, Simon & Schuster, New York, 1992, p. 16). O examinare amănunțită arată că "legile universului sunt remarcabil de favorabile pentru emergența bogăției și varietății. În cazul organismelor vii, existența lor pare să depindă de un număr de coincidențe fortuite.... Lumea este de netăgăduit complexă, dar complexitatea ei este a unei varietăți organizate" (p. 194). *Știința însăși permite acum să se vorbească de un "designer al universului".*

Se acceptă azi că orice existență poate fi "expresia informației". Bitul de informație ar da naștere substanței materiei (Gerald L. Schroeder, *The Hidden Face of God. Science Reveals the Ultimate Truth*, Simon & Schuster, New York, 2001, p. 8). Se consideră că "noi înotăm într-un curent al conștiinței și acceptăm aceasta chiar fără să observăm" (p. 9). Se pare că "noi și tot ce vedem este energie înghețată" (p. 26). Este foarte probabil că universul are o bază diferită de baza materială atât de discutată în istorie. "Cele patru forțe de bază – gravitația, forța electrostatică și așa-numitele legături nucleare puternică și slabă – nu au explicație logică a existenței lor, dar datorită lor avem un univers favorabil celor care îl folosesc umplut cu ordine și stabilitate și, cel puțin într-o locație, viață conștientă de propria ei existență" (p. 31). *Trăim într-un univers cu o subtilă organizare inteligentă.*

Care este bilanțul analizei pe care am consacrat-o *Revelației astăzi?* Îl redau succint.

Este *Biblia* mesajul lui Dumnezeu? Nu există argument împotrivă. Nimeni nu a putut aduce un astfel de argument. Iar acum, când științele însele discută despre existenți în afara celor terești, cu atât mai puțin.

Biblia are, desigur, o istorie și a fost scrisă nu de altcineva decât de oameni. Ceea ce știm cu siguranță este că în *Biblie* este, dincolo de relatările istorice bogate, o concepție verificată. Deocamdată pe temelia *Bibliei* s-au creat știința modernă, moralitatea în relația cu aproapele, democrația, reflexivitatea. De acestea nu ne putem despărți fără a afecta umanitatea din noi.

Este, așadar, *Biblia* revelație – deci "dezvăluire a adevărurilor divine", cum ne spune tradiția? Răspund făcând bilanțul ideilor exprimate până aici pe întrebările ce se pun astăzi.

Pe lume sunt, cum spunea Bonaventura, diverse revelații. Oricum, conceptul revelației trebuie

Lars Herrmann

Franciscus, tehnică mixtă pe carton, 75x108 cm

reelaborat în epoca dominată de științele experimentale, căci nu mai este destul de clar. Dintre teologi, Joseph Ratzinger a spus-o răspicat, după ce Franz Rosenzweig a distins între "revelația primă" care este Creația, și "revelația secundă", care este *Biblia*.

Dar ceea ce interesează aici este "revelația supremă", care a alimentat *Biblia*. Vine aceasta chiar din gura lui Dumnezeu? Jean Calvin spunea că *Biblia* vine de la Dumnezeu, dar în limbajul oamenilor. De ce a recurs Dumnezeu la revelație? A făcut-o, cum spunea Toma D'Aquino, căci altfel mulți oameni nu ar ajunge la adevărurile sale, iar acestea depășesc puterea de înțelegere a „rațiunii". Unii se întreabă de ce revelația s-a făcut evreilor? Benedict al XVI-lea a arătat că aceasta este decizia lui Dumnezeu, în atotputernicia sa, să facă revelația poporului evreu spre a fi transmisă celorlalte popoare.

Odată cu admiterea revelației, s-au separat, cum spunea Dionisie Areopagitul, două modalități de cunoaștere – una a revelației, alta a cunoașterii lumești, raționale. Înlocuiește revelația cunoașterea științifică? Teza lui Martin Luther, după care revelația dă oamenilor, prin *Scripturi*, cunoașterea fundamentului lumii, dar știința nu poate fi înlocuită, este răspunsul.

Hans Küng a evocat "lungul proces al formării și canonizării cărților sfinte ale celor trei religii monoteiste" (*Der Islam. Geschichte, Gegenwart, Zukunft*, Piper, München, Zürich, 2004, p. 102). Procesul a luat în cazul *Torei* cam 1000 de ani, *Noul Testament* a avut nevoie de douăzeci de ani după Crucificare, iar *Coranul* de douăzeci și doi de ani. Au intervenit, de asemenea, circumstanțieri. Ellen G. White spunea că revelația nu este dintr-o dată, ci în generații succesive. Oamenii înșiși pot primi revelația. Rabinul Walter Homolka a arătat că revelația din *Biblie* a stabilit doar anumite cadre, de la care se poate pleca.

Mai este revelație? Sau a fost doar odată? Revelații pot fi trăite, dar "revelația supremă", cu tema ei, a fost până acum una. Mai poate fi de acum încolo? Totul stă, conform teologiei, în atotputernicia lui Dumnezeu, încât răspunsul rămâne deschis.

Relația dintre litera *Bibliei* și revelație este de obicei în discuție. Joseph Ratzinger a adus-o la zi. Revelația nu este același lucru cu *Scriptura*. Aceasta din urmă este doar „principiul material" al revelației, care rămâne ca atare în spatele *Scripturii*. Aceasta, *Scriptura,* are nevoie de interpretare conform celor revelate.

Pe lume nici un adevăr nu se stabilește fără subiect. "Evidența rațiunii" la Descartes, "evidența empirică" la Locke, "evidența inimii" la Kirkegaard sunt de fapt evidențe ale oamenilor. Adevărurile stabilite de cercetarea metodică din științe presupun subiectul cu întreaga sa echipare metodologică, conceptuală și lingvală.

Așa stând lucrurile, cade argumentul că revelația ar fi singura subiectivă. Orice cunoaștere se realizează sub condiția "echipamentelor" subiectului. Revelația se distinge, desigur, de restul cunoașterii. Dar se distinge prin cu totul altceva: *nu este revelație fără credință.* Spus simplu, revelația și, odată cu ea, *Biblia* sunt repere în lume pentru cel care crede în ele. Toma d'Aquino și Duns Scotus aveau dreptate – revelația se asumă de cine crede. Pe de altă parte, credința, dacă este religioasă cu adevărat, și nu de conjunctură, implică recunoașterea revelației.

Este, așadar, *Biblia* mesajul lui Dumnezeu? Chestiunea practică în viața oamenilor nu este dacă ei cred în existența lui Dumnezeu și în revelație sau nu cred. Joseph Ratzinger avea dreptate când spunea că nu este totul dacă crezi sau nu în Dumnezeu. Esențial este să te comporți ca și cum Dumnezeu există – responsabil înainte de toate. În plus, cine crede nu este niciodată singur. Peste toate, *cine vrea o umanitate pe cele trei proiecte ale tradiției – "viața bună", "viața virtuoasă" și "viața veșnică" - își asumă și astăzi Biblia.*

Și dacă s-ar dovedi că Biblia este doar un proiect cultural, ar fi nevoie de ea. Bunăoară, suntem, ca trăitori ai acestui timp, confruntați cu situații dintre cele mai dificile în istoria societății moderne. Nu mai suntem în anii treizeci, când alternativa era, cum scria Husserl, umanitate sau barbarie. Suntem, însă, în fața unei alternative mai difuze, dar care aduce pericole: coerența superioară a vieții sau dizolvarea ei în evenimente?

Pe lume putem să nu ne asumăm alternative mai bune. În fond, libertatea este reală și istoria deschisă. Dar se pot anticipa de pe acum degradările la care se va ajunge urmând demonii de care vorbea Iisus și Satana care-l îngrijora pe Augustin.

■

Asasinarea morală a autorului (III)

Radu Bagdasar

Lars Herrmann *Lemn vechi într-o pădure ciudată*, stilou pe hârtie, 35x23 cm

Urmează, în ierarhia deformărilor amatoristice, contribuțiile lui Michel Foucault care, într-o serie de conferințe pe care le dă în 1969 și 1970 în Franța și în Statele Unite pe tema *Ce este un autor,* substituie prezenței umane a autorului conceptul reductor de „funcție autor". Numele autorului permite simplu, după Foucault, doar regruparea unor texte cu anumite raporturi între ele într-o clasă distinctă, identificarea unei anumite arhitecturi a discursului care îl legitimează pe autor ca fondator al unui tip de discurs care poate avea o descendență. Idee pe care un bibliotecar birocrat ar fi putut să o conceapă pentru facilitarea pedestrei sale munci de clasificare. „Numele autorului nu este situat în starea civilă a oamenilor, nu este situat nici în ficțiunea operei, el este situat în ruptura care instaurează un anumit grup de discursuri și modul său de a fi singular. [...] Funcția autor este deci caracteristică modului de existență, de circulație și de funcționare a anumitor discursuri în interiorul unei societăți."

Foucault nu se mulțumește numai cu diminuarea condiției autorului ci, în bine cunoscuta lucrare *Les Mots et les choses*, degradează și noțiunile de „carte" sau „operă" la cea de „formație discursivă". Or, nu importă ce text, chiar de proastă calitate, este o formație discursivă fără a fi în mod necesar o operă. În contradicție cu propriu-i discurs, ca și Barthes, Foucault citează în abundență nume de autori și de opere. După remarca lui Marc Escola într-un articol publicat pe situl Fabula, între autor și textele sale se instituie în viziunea lui Foucault un raport de proiecție și un raport de îndepărtare. În raportul de proiecție autorul apare ca deținătorul calităților textului, garant al unui „niveau constant de valeur". În raportul de îndepărtare, observă Marc Escola, „[...] autorul nu este nici scriitorul real în amontul textului, nici locutorul fictiv din interiorul operei, ci ceea ce «autorizează» un asemenea partaj (făcând tocmai posibilă și insolubilă chestiunea asupra originii sau asupra acelei «Cine vorbește?»). El este condiția posibilității acestei «dispersiuni de ego-uri» în care rezidă în epoca noastră literaritatea textelor. Aici este punctul prin care se pot articula tezele lui Foucault și textul lui Barthes".

Cu Barthes et alii, mezaventurile autorului nu s-au terminat: Bellemin-Noël îl amputează de inconștient, care pentru noi este instanța capitală, generatoarea operei în ce are ea mai puternic și mai original. Pentru Bellemin-Noël nu există decât un inconștient al textului și un inconștient al lectorului dar nu și al autorului. Ne întrebăm însă, în acest caz cum ar putea el să interpreteze afirmația unui D. H. Lawrence descumpănit pe când scria *Surorile* (1913): „Scriu un roman din care n-am înțeles nimic [...]. Iată-mă la pagina 145 și n-am nici o idee de ce povestește. Detest asta. Frieda spune că este foarte bun. Dar s-ar spune un roman scris într-o limbă străină pe care nu o cunosc foarte bine: reușesc abia să ghicesc de ce este vorba".[1]

Am făcut o haltă poate mai lungă decât ar fi trebuit asupra momentului Barthes, Blanchot, Foucault pentru simplul fapt că pentru a construi ceva solid, care să reziste intemperiilor criticii, acest ceva trebuie construit pe un teren sănătos, curățat de reziduuri nocive. 35 de ani după dispariția carismaticului teoretician, unul dintre foștii săi studenți chiar, scriitorul Jean Védrine exprimă îndoieli iconoclaste la adresa „maestrului": „Această disecție a corpului martirizat al literaturii a sfârșit în moarte retorică ca și cum Barthes uitase că cuvintele sunt semne de contradicție [...]." (Védrine 2015, 5)

Ori câtă vreme doxa barthesiană este încă bine instalată în spiritele contemporanilor – ultima dată am auzit termenul de „scriptor" în 2016 în gura unei (pseudo)autorități în materie la un colocviu de genetică textuală la Universitatea din Palermo, în Italia - este imposibil de avansat ceva care o demistifică și propune ceva solid, ceva ce poate intra într-o continuitate istorică. Terenul trebuie curățat complet, aberațiile lui Barthes, Blanchot, Foucault uitate, iar o viziune asupra autorului reinventată. O construcție epistemică serioasă trebuie să se ancoreze în toate determinările care o condiționează și să se înscrie în durată. Cultura nu este o pantalonadă în care moda, elucubrațiile pe cât de fastuos expuse pe atât de găunoase pot juca vreun rol în propria lor posteritate. De altfel el însuși abolise la modul absolut trecutul: „În anii `60, era convenabil să fii modern. Ceea ce Barthes enunța atunci astfel: „A fi modern înseamnă să știi ce nu mai este posibil. Într-un cuvânt: vechiul. Ca să zic așa ceea ce a fost, ceea ce nu este absolut nou. Ca să zic așa: totul." (Césari, 193) Or trecutul este o realitate bifrons compusă din valabil și obsolet, din moștenire validă si zgură epistemologică. El nu se poate arunca peste bord în totalitate decât cu riscul de a arunca și partea fecundă, cea în care viitorul își va găsi embrionii progresului. Avem la protagoniștii acestui nihilism istoric, în mod curios o ambiție megalomaniacă de a nega trecutul în integralitatea lui și a face ca istoria să înceapă cu ei. Or, istoria substanțială, viguroasă, multidimensională, a început acum 2500 de ani.

Epoca de după cel de al doilea război mondial a fost marcată de o generație de falși profeți de la Sartre și Barthes și, într-o oarecare măsură, până la George Steiner într-unele dintre afirmațiile lui. Ei au instalat o falsă mitologie care întunecă orizonturile epistemologice și împiedică generația actuală să vadă clar în lumea omului și a artei literare. A lua declarațiile radicale ale lui Barthes drept simple metafore în care credem și nu credem, după cum sugerează Antoine Compagnon, este încă foarte amabil. Ele trebuie dezrădăcinate și extirpate din câmpul literar, necesarmente coerent, pentru a putea elibera spiritele și avansa.

Lars Herrmann *Pești mari*, tehnică mixtă pe carton, 75x108 cm

Referințe bibliografice

Barthes, Roland (1966), *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard.

Césari, Paulin (2015), *Pour en finir avec Roland Barthes*, în *Le Figaro Magazine*, 6 noiembrie.

Védrine, Jean (2015) *Barthes, un maître à l'ancienne*, în *Le Figaro littéraire*, 5 februarie.

Note

1 Ne scuzăm pentru citarea de două ori a acestui pasaj, dar radicalitatea ca argument ne-a obligat la acest lucru.

■

Caragiale și Răscoala din 1907 (III)

Iulian Cătălui

O „revoluție oarbă de jos” versus o „francă lovitură de stat”!

În aceste condițiuni, Răscoala de la 1907, numită de Caragiale o „revoluție oarbă de jos”, s-a produs, fiind ineluctabilă și inebranlabilă, cel care a scris *Conul Leonida față cu reacțiunea* propunând nici mai mult nici mai puțin decât o „francă lovitură de stat” pentru îndepărtarea și realcătuirea oligarhiei care conducea România, lovitură de Dreapta, dată de însuși regele Carol I![1] Aici, ideile, să spunem de sorginte narodnicist-socialistă ale lui Caragiale, se metamorfozează brusc și șocant într-o ideologie sau propunere de idee de dreapta, chiar una de extremă dreapta, pornind de la mai vechea formulă a monarhului absolut(ist). Reprezentant al dinastiei prusace de Hohenzollern, Carol I amintea parcă de reformatorul și întemeietorul puterii militare prusiene, regele Frederic Wilhelm, din aceeași dinastie, care spunea: „Sunt stăpân și rege, și trebuie să fiu ascultat. Sufletul e a lui Dumnezeu. Orice altceva este al meu. Oricine trebuie să-și slujească regele cu viața și trupul său, cu bunurile și averea sa, cu onoare și conștiință și să-i dăruiască totul, cu excepția mântuirii. Aceasta din urmă este rezervată Domnului. Dar orice altceva trebuie să fie al meu”[2]. Ce diferență între I.L. Caragiale și Radu Rosetti, care propunea soluția exproprierii prin răscumpărare a unei părți importante din pământul arabil al proprietății moșierești!

În partea a II-a, ceva mai scurtă, purtând data septembrie 1907, Caragiale a sesizat faptul că răscoala avea și alte dedesubturi decât nemulțumirile țăranilor și admitea realist că niciun om cuminte n-ar putea să dea „dreptate deplină” țăranilor răsculați, pretențiile acestora fiind „exorbitante și imposibile de satisfăcut”, în timp ce mânia de „element orb” cu care țăranii s-au pornit „să prăpăstuiască orice statornicire de drepturi, și faptele la cari s-au dedat, în pornirea lor vulcanică” erau demne, nu de milă, compasiune, ci de „osândă”[3]. Rezultă că focul trebuia stins, că incendiul trebuia biruit cu mijloacele de care dispuneau atunci guvernanții, deoarece numai nebunii se joacă cu focul, subliniază autorul ploieștean care a făcut o scurtă cercetare „asupra sinistrului”, pentru a stabili, pe cât posibil, responsabilitățile.[4] Sunt acuzate, de fapt, ambele partide mari de atunci, Conservator, primele flăcări izbucnind „sub barba căruia pe-ndelete, încă din vara anului 1906, pe vremea Expoziției jubiliare se organizase mișcarea maselor țărănești” și Liberal, care a reprimat răscoala, dar în înțelegere cu conservatorii.[5]

Interesant este că guvernul liberal declara sus și tare că răscoala din 1907 ar fi fost „fapta unei mâini străine de undeva”[6], lucru dezmințit printr-o „fulgerătoare protestare”. Unii istorici au avansat ideea că Răscoala de la 1907 ar fi fost provocată de proaspătul Imperiu Austro-Ungar, (denumit puțin mai târziu, când s-a destrămat, „Kakania”, de marele romancier Robert Musil), prin spionii și „agitatorii săi” infiltrați mai ales în Bucovina (care aparținea atunci Imperiului Dualist) și Moldova, dar și la București, creierul „operațiunii” fiind ministrul de externe al Imperiului, contele Alois Aerenthal, Imperiu care dorea să pună mâna pe proaspăta România. Cel care a făcut „fulgerătoarea protestare” a fost chiar împăratul Austro-Ungariei, Franz Joseph I, care l-a și felicitat pe Carol I pentru „reprimarea răscoalei”! În acest context, Carol I considera că dezastrul din 1907 avea drept cauză „nenorocita politică, ce o fac partidele și bărbații noștri de stat de patruzeci de ani încoace!”[7].

După alți autori și istorici, ca și potrivit opiniei șefului din umbră al activităților socialiste antiromânești Cristian Racovski, Răscoala de la 1907 ar fi fost produsă mai degrabă „sub influența de netăgăduit a mișcărilor similare din Rusia”, motivele declanșării răscoalei românești fiind legate direct de „agresiunile Rusiei la adresa României”[8]. Faptul că în 1906, la 40 de ani de la „înscăunarea” lui Carol I, România se afla în plină evoluție economică, „în stare de supraproducție agricolă” și cu „excedente financiare solide” ar fi încurcat planurile Rusiei în Balcani, din cauză că „o Românie dezvoltată economic și întărită militar” ar fi reprezentat un „obstacol major” în calea planurilor expansioniste ale Imperiului Rus.[9] Legat de influența gigantului cu picioare de lut Imperiu Țarist, amintim că acesta fusese înfrânt umilitor-rușinos în 1905 de marea putere în devenire, Japonia, trupele rusești capitulând la Port-Arthur pe 2 ianuarie, iar la 9 ianuarie izbucnise prima mișcare revoluționară. Revoluția din 1905 a avut la bază expansiunea imperială și un război eșuat, cel cu puterea emergentă Japonia, spre finele veacului al XIX-lea, rușii înaintând adânc în Asia, construind celebra cale ferată transsiberiană, s-au stabilit de-a lungul frontierei nordice a Chinei, au penetrat Manciuria și au amenințat Coreea.[10] Pe 22 ianuarie 1905 – „Duminica sângeroasă” – trupele țariste au deschis focul asupra unei coloane de muncitori conduși de preotul ortodox, liderul sindical și totodată agentul Poliției secrete Gheorghi Gapon, care se duceau cu o petiție la nevolnicul țar Nicolae al II-lea, mișcarea luând apoi amploare și fiind susținută prin „numeroase greve”[11] care au avut loc în armată și în marină, solicitările pentru „autonomia provinciilor non-ruse” au devenit mult mai categorice, iar țăranii sau mujicii i-au atacat din nou pe latifundiari până când o „vastă grevă generală” din octombrie 1905 a dus la înghețarea activității în cea mai mare parte a Rusiei europene.[12] Guvernul lui Nicolae al II-lea, care urma să fie asasinat mișelește de revoluționarii bolșevici ai lui V.I. Lenin ajunși la putere în 1917, a început urmărirea și executarea revoluționarilor de la 1905, peste 1.000 de oameni fiind omorâți.[13]

Potrivit teoriei structurale a revoluțiilor a cercetătoarei americane Theda Skocpol, oportunitatea unei revolte se ivește nesperat atunci când aparatul represiv care „ține” la un loc țărănimea sau alte clase sociale își slăbește strânsoarea, adică atunci când „capacul de pe oala de presiune politică” este ridicat.[14] În momentul în care o asemenea „oportunitate” apare de la sine, „clasele inferioare nemulțumite” și care au „abilitățile necesare” sunt în măsură să acționeze și, conform teoriei skocpoliene, reducerea represiunii, în primul rând a represiunii autorității statale, înlocuiește „escaladarea protestelor” din teoria privării relative de drepturi și din teoriile economiei morale. De exemplu, în analiza pe care Theda Skocpol a făcut-o evenimentelor din Rusia anului 1905, care ne interesează, aceasta arată că slăbirea autorității statului a apărut atunci când armata țaristă a fost prinsă în Asia Orientală de războiul ruso-japonez, pe care l-a și pierdut de altfel, iar concesiile făcute de țarul Nicolae al II-lea, „sub amenințarea puștii” rebelilor din zonele urbane și rurale au fost abrogate când puterea statului a crescut din nou, o dată cu întoarcerea acasă a trupelor țariste.[15] Astfel, în urma revoltei marinarilor de pe vasul „Potemkin” și a acostării lor în portul românesc Constanța, țarul a acceptat să înființeze Duma și să dea Rusiei o Constituție.[16] Din 1905, ex-marinarii de pe „Potemkin” hălăduiau prin România, pripășiți pe lângă „cluburile socialiste”[17] și, în plus, noul premier rus Piotr Stolâpin, care în calitate de guvernator al provinciei Saratov înăbușise răscoalelor țărănești din 1905-1906, a promulgat o *lege agrară* (s.n.) care, în esență, instituia

Lars Herrmann

Vilgefortis, tehnică mixtă pe carton, 75x108 cm

proprietatea privată, dar, pe de altă parte, prevedea că o familie de țărani care dorea să părăsească sistemul vechi de proprietate al satului putea „să ceară oficial" acest lucru.[18] Potrivit acestei decizii, familia primea dreptul de proprietate asupra terenului și ajungea în fața a două alegeri: întemeia o fermă sau vindea terenul, se ducea la oraș, stabilindu-se acolo și ajungând în cele din urmă proletari sau chiar lumpenproletari.[19] Această lege din 1906 a avut un „ecou scăzut în rândurile țărănimii", fapt care a dus la întârzierea modernizării „relațiilor funciare" și a îngreunat mai mult „procesul de eliberare a zonei rurale de surplusul de populație săracă"[20]. Fenomenul respectiv era similar celui din România caroliană, însă din legea *stolîpistă* agenții socialiști nu au extras decât ideea acordării dreptului de proprietate de către stat și au propagat-o „diversionist" și cu viteza crivățului în Moldova.[21]

De altfel, cu ocazia evenimentelor din nordul Moldovei anului 1907, s-a spus că au existat „emisari care cutreieră satele și promit în numele M.S. Împăratul Rusiei de a împărți tot pământul la țărani și îi îndeamnă de a se revolta pentru a veni Rusia să domnească pe această țară, căci numai ei vor putea distribui pământul"[22]. Într-un alt raport, s-a afirmat: „Faza revoluției s-a schimbat, locuitorii, grație instigatorilor – se crede *ruși* (s.n.) de naționalitate – ce cutreieră satele văzând că au putut să-și îndeplinească pretențiunile lor către arendași și proprietari, cer mai mult: împărțirea pământurilor între ei"[23].

În opinia mea, teoria privind influența și amestecul Rusiei țariste în originea și declanșarea Răscoalei de la 1907 este fascinantă, ispititoare, la fel ca și cea despre amestecul Austro-Ungariei, ea venind în siajul aversiunii românilor față de ruși și invaziile acestora în Țările Române, de-a lungul vremurilor, în ultimele trei secole, desigur, dar Imperiul Țarist s-a găsit atunci în fața a două evenimente semicatastrofale pentru el, unul extern-negativ, înfrângerea în fața Japoniei și altul intern-negativ, revoluția din 1905. Astfel, Imperiul Rus, oricât de mare era și de agresiv, fusese atunci slăbit pe plan extern și intern și nu mai avea forța necesară pentru a organiza și declanșa răscoala rurală din România anului1907. Este însă posibil ca agenți ai Rusiei țariste să fi fost implicați în răscoală, desigur cu știința guvernului, țarului, iar în timpul escaladării revoltelor Rusia și Austro-Ungaria să fi fost gata să intervină, așa cum au mai făcut-o de pildă și cu ocazia revoluțiilor de la 1848.

De altfel, miniștrii Brătianu (viitorul prim-ministru) și Averescu (viitorul mareșal și premier post-Primul Război Mondial) au fost obligați să planifice acțiuni militare pentru împiedicarea unei intervenții tocmai celor două mari puteri Rusia și Austro-Ungaria pe teritoriul României, dar și pentru „contracararea efectului diversiunilor pregătitoare" acestei acțiuni printre țărani; Imperiul Dualist ordonase deja mobilizarea trupelor de la frontieră.[24]

În consecință, având în vedere și „iminența intervenției străine", pe lângă decizia regelui Carol I de a da ordin de zi armatei să intervină pe lângă Brătianu și Averescu, și Partidele Liberal și Conservator au fost nevoite să colaboreze întru reprimarea răscoalei țărănești, dar și după, Caragiale constatând stupefiat că, după reprimarea violentă a răscoalei, cele două partide și-au dat mâna, iar oligarhia și-a reluat „bunele clasice năravuri", începând sau reîncepând jocul normal de cacialmale între „facțiuni, grupuri și grupușoare", apoi de „subtile ergoterii bizantine pe față", concurs de „pișicherlâcuri pe la spate" etc.[25] Peste tot, spuma oligarhiei și drojdia clientelei „roiesc și forfotesc... Șoptesc, discută și perorează și izbucnesc", punând lumea la cale, dar parcă au uitat de teribila răscoală de la 1907.[26] Astfel, sancționarea bizantinismului instaurat oligarhic și de aici răspândit ca o ciumă, prin ramificații, trupul națiunii române și, în general, pervertirea de care avea parte țărișoara, îl face pe Caragiale să fie un fel de „medic al onoarei" române, dar un medic prin cuvinte, ce-i drept vitriolante, verbal care va să zică.

În România lui Caragiale, dar și în cea de după el, chiar cea din timpul comunismului, și, în fine, cea de după Revoluția din Decembrie 1989, există slujbe pentru slujbași, „nu slujbași pentru slujbe", biserici pentru popi și paracliseri, și nu invers, catedre pentru profesori, „nu profesori pentru catedre" și, în fine, în România avem o patrie pentru patrioți, „nu patrioți pentru o patrie..."[27].

În același timp, dedesubt, în adânc, „clocotesc aproape cinci milioane de creaturi umane, sufletele ofensate de prea lungă obijduire", spunea obidit Caragiale, care crede că, atunci când mințile țăranilor vor fi cât de cât lămurite în ceea ce privește Marele Canion, marea breșă, dintre ei și guvernanți, vor dori să-i răstoarne pe uzurpatori și să cucerească măcar o parte din „stăpânirea intereselor și destinelor proprii"[28]. Aici, comediograful devine din nou socialisto-comunist cu iz poporanist, adept al răsturnării unei guvernări legitime prin violență, deși, zice el, țăranii care au murit ca vitele vor dori nu numai pământ, cum zicea și poetul George Coșbuc (*Noi vrem pământ*), ci și... omenie.[29]

Partea a III-a, cea mai scurtă, datată septembrie 1907, pornește de la deschiderea Parlamentului ales în urma „strașnicei represiuni a răscoalelor", ca să avizeze asupra răului „de care s-a dovedit în destul cât sufere țara", politicienii ar vedea, după Caragiale, doar motivul economic al cauzei izbucnirii Răscoalei rurale de la 1907, în timp ce dramaturgul credea că doar o reformă fundamentală de tip politic, a clasei politice, de unde vine de fapt răul.[30] Printre punctele principale ale acestei reforme politice caragialiene se numără: abolirea alcătuirii politice de uzurpare, desființarea „celei mai odioase sisteme boierești, fără boieri și boiernași numărați" și intrarea întregii țări în stăpânirea dreptului ei întreg de a decide asupra bogăției și onoarei ei, asupra „soartei și destinelor ei, după voința lui Dumnezeu", doar prin voința României.[31] Așadar, I.L. Caragiale propunea înlăturarea clasei politice din acea vreme, dar nu precizează prin ce metode, revoluție, răscoală, lovitură de stat, alegeri libere etc., însă consideră că bărbatul de stat care va lupta eroic împotriva coruptei clase politice va avea un nume „măreț și nepieritor" în galeria eroilor neamului. Deși nu îl numește, acest bărbat de stat ar fi putut fi chiar regele Carol I, acesta putând impune o ordine de tip germano-prusac în România post-1907.[32] Ceea ce nu l-a împiedicat pe „nenea Iancu" să se înscrie un an mai târziu, în 1908, în Partidul Conservator-Democrat de curând înființat de oportunistul Take Ionescu (premier al Regatului României între 1921-1922), o formațiune politică, ce nu avea alt merit decât pe acela că era „nouă" și care beneficia de conducerea unui om de „strălucită inteligență politică", supranumit "Tăchiță Gură de Aur", un concitadin al autorului *Nopții furtunoase*, care a știut să atragă destui „telectuali" ai fostei „Belle Époque", nemulțumiți de „situația de criză pe care o dovediseră răscoalele țărănești ce însângeraseră țara în anul precedent"[33].

În concluzie, deși Caragiale avansează în aproape tot acest text idei poporanist-narodniciste,

Lars Herrmann *Franz*, stilou pe hârtie, 70x50 cm

socialiste etc., în final marșează imprudent și nesăbuit tot pe ideea omului providențial, pe ideea de Vodă-Mesia care salvează neamul românesc de la corupție, împilare și pieire, propunând o „francă lovitură de stat" de extremă dreaptă.

Note

1 I. L. Caragiale, *op. cit.*, p. 420.
2 Daniel Vighi, *Onoarea și onorariul*, București, Ed. Cartea Românească, 2007, p. 63, și Walter Oppenheim, *Habsburgii și Hohenzollernii – 1713-1786*, București, Ed. All, 2001, p. 35.
3 I.L. Caragiale, *op. cit.*, pp. 420-421.
4 *Ibidem*, p. 421.
5 *Ibidem*, pp. 421-422.
6 *Ibidem*, p. 423.
7 *Ibidem*, pp. 423-424.
8 Alex Mihai Stoenescu, *op. cit.*, pp. 148-149 și 229.
9 *Ibidem*, p. 229.
10 Charles Tilly, *Revoluțiile europene (1492-1992)*, Iași, Ed. Polirom, 2002, p. 226.
11 *Ibidem*, p. 227.
12 *Ibidem*, p. 227.
13 *Ibidem*, p. 228.
14 Timothy P. Wickham-Crowley, *Teorii structurale ale revoluției*, în vol. *Teoretizarea revoluțiilor*, coord. John Foran, Iași, Ed. Polirom, 2004, p. 62.
15 Timothy P.Wickham-Crowley, *op. cit.*, p. 62.
16 Alex Mihai Stoenescu, *op. cit.*, p. 150.
17 *Ibidem*, p. 150.
18 Charles Tilly, *op. cit.*, p. 228 și Alex Mihai Stoenescu, *op. cit.*, p. 150.
19 Alex Mihai Stoenescu, *op. cit.*, pp. 150-151.
20 Richard Pipes, *Scurtă istorie a revoluției ruse*, București, Ed. Humanitas, 1998, p. 59.
21 Alex Mihai Stoenescu, *op. cit.*, p. 151.
22 *Răscoala din 1907*, vol. 1, București, Ed. de Stat, 1948, p. 49 (Raportul nr. 1924 din 10 martie 1907).
23 *Ibidem*, p. 54 (Raportul nr. 1933 din 11 martie 1907).
24 Alex Mihai Stoenescu, *op. cit.*, p. 172.
25 I.L. Caragiale, *op. cit.*, p. 424.
26 *Ibidem*, p. 425.
27 I. L. Caragiale, *op. cit.*, p. 425.
28 *Ibidem*, p. 425.
29 I.L. Caragiale, *op. cit.*, p. 425.
30 *Ibidem*, pp. 425-426.
31 *Ibidem*, p. 426.
32 *Ibidem*, p. 427.
33 Alexandru George, *Reveniri, restituiri, revizuiri*, București, Ed. Cartea Românească, 1999, p. 45.

■

Decalajul ideologic față de Occident și neasumarea. Masele de superstițioși și de cinici care așteaptă să vadă efectele pe pielea altora

Adrian Lesenciuc

În luna mai publicam în *Tribuna* un text redactat în aprilie și intitulat „Geopolitica vaccinării. Clivaje, interdicții, probleme morale”[1], în care arătam că România a avut o poziție fermă, o campanie de vaccinare consistentă până la acel moment și, în consecință, se situa pe locul șase în Uniunea Europeană în ceea ce privește numărul total de doze de vaccin administrate și pe locul patru în ceea ce privește numărul mediu de doze per unitatea de populație. După jumătate de an (prezentul text este redactat la începutul lunii octombrie), în plin val patru al infectărilor, România raportează cel mai mare număr de morți de la începutul pandemiei, numere record de infectări zilnice și penultimul loc în Uniunea Europeană în ceea ce privește rata vaccinărilor, cu un procent mai mic de 30% din populația țării în ceea ce privește administrarea ambelor doze[2]. Ce s-a întâmplat între timp și care ar fi explicațiile stagnării?

Campania de vaccinare anti-COVID-19 a populației României și platforma națională de informare despre vaccinare s-au focalizat pe oferirea de informații concrete (informații științifice rescrise la nivelul popularizării științei, pentru a putea deveni accesibile publicului larg) privitoare la modul în care funcționează vaccinul cu ARN mesager, la etapele dezvoltării vaccinului și accelerarea acestora în cazul COVID-19, la centrele de vaccinare, la prioritățile în vaccinare, la etapele vaccinării ș.a.m.d. Prin urmare, campania de comunicare adresată populației României a privit mai degrabă un segment al populației, instruit, care se raportează la argumente științifice în planificarea vieții cotidiene (sau care cel puțin le ia în considerare și le acordă importanța cuvenită). Probabil din teama de a nu risca aglomerația la centrele de vaccinare în primele două etape planificate la nivel național, campania de comunicare nu s-a adresat în mod egal segmentelor de populație rezistente la informația fundamentată științific. Spre exemplu, orientarea campaniei spre zona rurală, care înseamnă în România aproximativ 50% din populație, a început târziu, după ce vaccinarea a trecut de etapa I (lucrătorii din domeniul sănătății) și de etapa a II-a (populația cu risc ridicat de a dezvolta forme grave și lucrătorii din domenii-cheie). Mesajul fundamentat științific, care ar fi necesitat o perioadă de incubare a ideilor mai mare în cazul populației rurale, a fost livrat târziu și într-o formă inadecvată. După un vârf al efectelor campaniei atins în data de 6 mai (ulterior publicării precedentului articol), comunicarea publică nu a mai obținut efectele scontate. Într-o Uniune Europeană care a devenit exemplu în ceea ce privește procentul populației vaccinate, în care s-a atins, în anumite zone inclusiv pragul de 90%, România și Bulgaria au rămas la coada clasamentului și la distanță mare de celelalte țări. O linie de demarcație redesenând Cortina de Fier împarte Europa între statele cu performanțe în ceea ce privește efectele campaniilor proprii de vaccinare, după cum interpretează Dorin Oancea analiza CNN a vaccinării în Europa[3]. Nu putem face o analiză precisă a datelor în fiecare dintre țările estului european, deși interpretări privitoare la eșecul campaniei de vaccinare în România și Bulgaria sunt puse împreună pe seama procentului ridicat de populație din mediul rural și pe populație de etnie romă (Dorin Oancea trimite la declarațiile directorului programului pentru romi din cadrul Institutului pentru o Societate Deschisă de la Sofia, Dimităr Dimitrov), cu rată ridicată în ceea ce privește analfabetismul și abandonul școlar, pe inegalitățile sociale, pe existența știrilor false și a efectelor diferitelor teorii conspiraționiste, chiar pe acuzații de corupție guvernamentală și pe neîncredere generalizată. În ceea ce privește România, distinct de alte țări, inclusiv de Bulgaria, câteva aspecte pot fi aduse în lumina analitică.

În România, conform datelor unui studiu din urmă cu unsprezece ani realizat în cadrul proiectului „Știință și societate. Interese și percepții ale publicului privind cercetarea științifică și rezultate cercetării” coordonat de Facultatea de Sociologie și Asistență Socială a Universității din București, există un important deficit de cunoaștere științifică, care este compensat de o înclinație spre explicații non-științifice, spre încredere în pseudoștiințe. Românii sunt în foarte mare măsură superstițioși, construindu-și propria concepție despre lume și viață și interpretând faptele în raport cu o serie de „semne” din tripticuri moștenite pe cale orală de la generații anterioare. Nivelul ridicat al superstițiilor transformă raportarea religioasă a românilor la practici. În fapt, moștenirea ortodoxă s-a transmis în România mai degrabă prin ritual decât prin dogmă, fapt ce determină un anumit nivel de angajare în raport cu viața religioasă: „Românii percept în mai mică măsură biserica în calitatea ei de corp spiritual și mai mult ca pe un loc pentru practicarea religiei. Patru factori influențează semnificativ nivelul individual de religiozitate: apartenența la genul feminin, nivelul scăzut de cunoaștere științifică, superstițiozitatea accentuată și vârsta înaintată, spun autorii studiului”[4]. Însuși Raportul STISOC din 2012 arată explicit acest lucru: „Persoanele mai religioase nu sunt mai puțin superstițioase”[5], oferind și justificarea comportamentului: „[...] deși dogma creștină se opune superstițiilor, o parte dintre cei care caută răspunsuri și ghidare în religie o fac și cu superstițiile”[6], dar ceea ce este cu adevărat grav privește imposibilitatea de discriminare în raport cu credințele și practicile superstițioase între persoanele instruite și cele mai puțin instruite: „Persoanele cu studii superioare sunt aproape la fel de superstițioase ca cele fără liceu sau cu studii medii”[7]. În raport cu vaccinarea anti-COVID-19 am primit și un posibil răspuns la o limită a cercetării din 2010, în cadrul căreia se lansa ipoteza corelării între religiozitate și superstiție: „Ne-am putea întreba dacă natura acestei relații este de tip cauzal. Datele obținute în această cercetare nu pot confirma decât existența unei co-ocurențe între credințele religioase și cele superstițioase”[8]. Biserica Ortodoxă Română s-a exprimat deschis în favoarea vaccinării, dar acest aspect nu a fost luat în calcul de românii superstițioși. Mai mult, o serie de sociologi au corelat datele într-o proiecție cauzală (excedând posibilitatea explicării ca simplă co-ocurență), considerând că religiozitatea și superstițiozitatea se presupun reciproc. Spre exemplu, sociologul Dan Petre, explicând cauzele eșecului vaccinării în România, privește cele două fațete opuse într-un complex unitar: „Mai multe studii arată că românii sunt printre cei mai superstițioși și religioși din Europa și că au mai multă încredere în pseudo și para-științe decât în știință. Iar vaccinul este un produs definitoriu al științelor medicale”[9]. Este posibil să existe studii care să coreleze cei doi termeni, religiozitate și superstițiozitate, dar în raport cu vaccinarea cele două perspective sunt contrare.

În afara acestei raportări incorecte la științe și a lipsei de încredere în rezultatele cercetării științifice, românii au devenit victimele manipulării invocând tocmai teama de manipulare din partea autorităților statului, care ar avea interese, în conformitate cu teoriile conspiraționiste, în a reduce natalitatea. Pe acest fond, antivacciniștii au câștigat bătălia pe noile media, care au ajuns să fie împânzite de materiale multimedia diverse, în care preudo-somități fac demonstrații pe marginea intențiilor guvernului global de sterilizare în masă. Practic, beneficiind de lipsa de încredere structurală pe care o invocă Dan Petre, campaniile vacciniste s-au adresat unui public-țintă reprezentativ la nivelul populației României, în care gradul de alfabetizare științifică este scăzut, în care convingerile în superstiții și pseudoștiințe sunt puternice, în care populația rurală este încă majoritară și în care a fost exploatată emoțional frica. A fost indusă frica de vaccin, de reacțiile la vaccinare (care pot apărea într-o perioadă destul de lungă, astfel încât să nu se poată construi contraargumente sau fapte care să probeze contrariul), a fost exploatată frica în felul în care, în 1997, profesorul emerit în sociologie al Universității din Kent, Frank Furedi, a înțeles potențialul mecanismului de supraviețuire umană care se manifestă între prudență și teroare și îmbracă, în marginal, forme patologice: „La o zi după distrugerea turnurilor de la World Trade Center, un comentator a prezis în *Los Angeles Times* că «următorul mare șoc» nu avea să fie «vreo inovație tehnologică sau descoperire epocală în materie de medicină», ci, «după toate probabilitățile, frica»”[10].

A fost exploatată această *cultură a fricii* care presupune atmosfera de suspiciune, adică erodarea liantului social numit încredere. Din acest punct de vedere, o campanie fundamentată pe argumente științifice (și focalizată pe un public-țintă omogen, presupus educat și alfabetizat științific) a eșuat în raport cu o campanie de hărțuire, axată pe fundamente emoționale. La o asemenea campanie antivaccinistă – pe care autoritățile române nu au luat-o în considerare și la care nu au avut reacție de răspuns – se puteau construi strategii alternative de comunicare, fie

bazate pe câștigul imediat (spre exemplu, campanii adresate tinerilor, care să nu piardă o serie de oportunități de distracție și călătorie), fie chiar pe emoțiile negative. Răspunsul imediat la o campanie axată pe emoții negative (frica de sterilitate, de modificări genetice ș.a.m.d.) i se poate răspunde mai adecvat printr-o campanie negativă (frica de îmbolnăvire și moarte). În climatul autohton, eșecul campaniei a fost influențat și de polarizarea menținută în anumite cote. Probabil că dacă nu s-ar fi produs o enclavizare progresistă, o parte a nehotărâților ar fi optat pentru vaccinare. Apoi campania publică a fost dublată de o comunicare politică defectuoasă, bazată pe decizii imprudente (ridicarea restricțiilor) și pe afirmarea faptului că epidemia a fost învinsă. Luând în calcul și faptul că masa neutră, nepoziționată în raport cu societatea polarizată, a fost convinsă mai degrabă de fricile vândute prin intermediul campaniei antivacciniste, care a fost întărită de numărul mare de medici și personal medical nevaccinat, de intelectuali nevaccinați și de câștigarea bătăliei de către antivacciniști în noile media, înțelegem de ce vaccinarea s-a oprit brusc, odată ce segmentul atins de campania guvernamentală a ajuns la „limita de elasticitate", pentru a rămâne în terminologia sociologului Dan Petre. Faptul că date anterioare neluate în calcul, ca de pildă sondajul din septembrie-octombrie 2020 efectuat sub patronajul Academiei Române de Centrul de Studii Sociologice LARICS în parteneriat cu Asociația Română a Producătorilor de Medicamente (ARPIM) și cu Institutul de Științe Politice și Relații Internaționale (ISPRI) care arăta că 38,6% dintre români ar refuza să se vaccineze, iar 30% ar aștepta o perioadă să vadă efectele vaccinului[11], ar fi putut fi luate în calcul în campania guvernamentală de vaccinare ține de deja de istoria contrafactuală. În plus, există un procent ridicat de români declarați neutri în raport cu vaccinarea, în fapt cinici, așteptând efecte asupra celor care se vaccinează, ceea ce constituie un indicator al lipsei de încredere structurală în societate și în instituțiile statului. Cum, de altfel, un aspect nedezbătut până în prezent, este alarmant: procentul de români care se raportează la avansul științific și la valorile democratice occidentale este mult mai scăzut decât cel pe care ni-l imaginam. Proba angajării comportamentale este indicatorul acestei observații și se rezumă la date cuantificate/ cuantificabile privind vaccinarea. Ori tocmai stagnarea de după luna mai a demonstrat că există un clivaj între circa un sfert – o treime din populație și ceilalți cetățeni, iar acest clivaj este exploatat de antivacciniști și atins prin campaniile de intoxicare răspândite atât în media clasice, cât mai ales în rețelele sociale. Trăim, prin urmare, într-o Românie mai înapoiată decât ne-o imaginam, în care probabil o treime are tendințe progresiste, o altă treime rămâne cantonată în superstiții, iar ultima treime privește cinic ce i se întâmplă primei.

Lars Herrmann — *Eșafod III*, cameră obscură, sticlă, cernealăl pe hârtie, 35x28 cm

Note

1 Adrian Lesenciuc.(2021). Geopolitica vaccinării. Clivaje, interdicții, probleme morale. *Tribuna.* nr.448.

2 La data și ora redactării textului (7 octombrie 2021, ora 7:45), populației României i-au fost administrate, conform contorului *Covidvax.live*, 10.540.195 de doze, ceea ce înseamnă 28,57% din populație complet vaccinată și 30,96% din populație căreia să-i fi fost administrată cel puțin o doză. La această rată a vaccinării, atingerea pragului critic de imunizare (70% din populație complet vaccinată) s-ar realiza abia peste 321 de zile, adică pe 23 august 2022, v. https://covidvax.live/location/rou

3 Dorin Oancea. (2021, 1 octombrie). Analiză CNN. De ce România și Bulgaria sunt codașe la vaccinare? Unde s-a greșit. *Mediafax* [online]. URL: https://www.mediafax.ro/coronavirus/analiza-cnn-de-ce-romania-si-bulgaria-sunt-codase-la-vaccinare-unde-s-a-gresit-20282982 [consultat în 7 octombrie 2021]: „Linia de demarcație se situează aproximativ de-a lungul granitei Cortinei de Fier, care odată împărțea Europa în Est și Vest. Dintre cele 27 de state membre ale blocului, cele 15 state cu cele mai bune performanțe în ceea ce privește ratele de vaccinare fac parte din ceea ce a fost blocul occidental, în timp ce ultimele 10 sunt toate foste țări comuniste. Grecia și Lituania sunt singurele două țări care contrazic această tendință, Lituania ocupând locul 16, iar Grecia locul 17. Toate fostele țări occidentale, cu excepția Greciei, au vaccinat complet cel puțin 70% dintre adulți. Niciunul dintre statele estice nu a atins acest prag."

4 ***. (2010, 31 iulie). Românii – corigenții Europei la cunoașterea științifică și primii la superstiții. *Mediafax* [online]. URL: https://www.mediafax.ro/stiinta-sanatate/romanii-corigentii-europei-la-cunoasterea-stiintifica-si-printre-primii-la-superstitii-6748076 [consultat în 7 octombrie 2021]

5 ***. (2010). *STISOC. Publicul și știința. Știință și societate. Interese și percepții ale publicului privind cercetarea științ fică și rezultatele ei.* Raport de cercetare. București: Universitatea din București/ Facultatea de Sociologie și Asistență Socială. p.9, pp.49-50

6 Idem, p.50.

7 Idem, p.49.

8 Idem,p.50.

9 Dan Petre, în Cristian Pantazi. (2021, 31 mai). De ce nu se mai vaccinează românii? Dan Petre, sociolog: Românii sunt printre cei mai superstițioși și religioși din Europa și au mai multă încredere în pseudo și para-științe decât în știință/ Lipsă de încredere structurală în autoritate". *G4 Media* [online]. URL: https://www.g4media.ro/de-ce-nu-se-mai-vaccineaza-romanii-dan-petre-sociolog-romanii-sunt-printre-cei-mai-superstitiosi-si-religiosi-din-europa-si-ca-au-mai-multa-incredere-in-pseudo-si-para-stiinte-decat-in-stiinta-li.html [consultat în 7 octombrie 2021]

10 Frank Furedi. [1997] (2007). *Cultura fricii. Asumarea riscurilor și moralitatea așteptărilor scăzute.* Traducere de Andreea Năstase. Filipeștii de Târg: Antet XX Press. p.3.

11 Mihai Roman. (2020, 12 noiembrie). Statistică îngrijorătoare: Mai mult de o treime dintre români declară că nu s-ar vaccina împotriva COVID-19. *G4 Media* [online]. URL: https://www.g4media.ro/de-ce-nu-se-mai-vaccineaza-romanii-dan-petre-sociolog-romanii-sunt-printre-cei-mai-superstitiosi-si-religiosi-din-europa-si-ca-au-mai-multa-incredere-in-pseudo-si-para-stiinte-decat-in-stiinta-li.html [consultat în 7 octombrie 2021]

■

Altruismul întru artă al româncei din Karlsruhe

Virgil Mihaiu

Dana Corina Schmidt face parte din categoria „românii care sfințesc locul". Așadar – o candidată virtuală pentru pătrunzătoarele investigații ale diasporei române întreprinse de doamna Ani Bradea, publicate cu regularitate de revista *Tribuna*. Sper ca articolul de față să argumenteze suficient de convingător aserțiunea inițială.

Cea născută la Arad în familia Lamoș (nume cu ipotetice rădăcini în zona Antalya, la est de Insula Rhodos) a absolvit prestigioasa școală de stomatologie a Clujului. Asta se petrecea în obscurantistul deceniu final al totalitarismului abătut asupra țării noastre. În pofida vitregiilor ideologice, și-a cultivat propensiunea pentru manifestările imperisabile ale frumuseții artistice. Nu avea să le neglijeze nici după emigrarea în Occident. Și nici să își uite amiciții din prima junețe. Un special simț al solidarității întru bine și frumos avea să-i faciliteze crearea de noi relații fructuoase printre oamenii de bine (există și din aceștia, iar soarta i-a permis Corinei să-i întâlnească, în călătoriile ei prin cinci continente – o altă expresie a vocației sale de exploratoare...).

Ființă genuinamente altruistă, dentista de cert succes profesional și-a investit resursele financiare și pe cele impresariale în susținerea artiștilor de talent, adeseori descoperiți în zone socio-economice mai puțin prospere. În deceniul trecut, a inițiat *DCS Art World*, ce se autodefinește drept „o organizație menită să promoveze artiști reprezentând arii sub-privilegiate ale lumii. Un proiect singular, ghidat de o atitudine pozitivă față de viață, susținând managerierea și producerea muzicii, literaturii, artelor vizuale și dansului."

Sub logo-ul „Freedom of Though/Freedom of Culture", *DCS Art World* a antamat colaborări cu diverse organisme culturale, începând din Karlsruhe și Germania (urbea de reședință, respectiv țara de adopțiune a fondatoarei/directoarei manageriale a organizației), până în America Latină sau Africa, fără a neglija raportarea continuă la valorile culturale din patria de origine, România. Printre proiectele muzicale puse în practică de Dana Corina Schmidt se află realizarea albumului *Maktoub* – termen recurent în romanul *Alchimistul* al brazilianului Paolo Coelho, o operă pe care dânsa o consideră decisivă în alegerea căii proprii în viață. Piesele discului au fost compuse – într-un fel de *brainstorming* transnațional – de muzicieni originari din nouă țări. Între aceștia se numără instrumentiști virtuozi de talia unor Marius Preda (fenomenal maestru al străvechiului țambal, dar la fel de interesant și ca vibrafonist, violonist, pianist, acordeonist, basist etc.); percuționistul marocan Rhani Krija, apreciat pentru colaborările sale cu gigantul jazzistic Joe Zawinul, dar și cu Sting, Manu Katche, Vinnie Colaiuta, Omar Sosa, WDR Big Band, Annie Lennox, Branford Marsalis, Salif Keita...; Lucian Nagy – inepuizabilul poliinstrumentist originar din Arad, capabil să se integreze în cele mai cosmopolite contexte; ghitaristul de flamenco Amir John-Haddad, cu antecesori columbiano-palestinieni, ex-membru al notoriului grup spaniol *Radio Tarifa*; subtilul basist cubanez Arián Suárez, colaborator al unor lampadofori flamenco precum Tomasito, Joaquín Cortés, Sonia Olla, José María Cano; sau Rafael Cortés, un discipol din Granada al celebrisimului Paco de Lucía.

În octombrie 2021 – în pofida descurajantei crize sanitare ce bântuie pe Glob – Dr. Dana Corina Schmidt a reușit să inaugureze Galeria DCS Contemporary la Karlsruhe, puternicul centru cultural-universitar al landului Baden-Württemberg. O inițiativă cu frumoase perspective, mai ales dacă luăm în considerare și susținerea de care beneficiază din partea autorităților locale. Astfel, discursurile inaugurale au fost rostite de primarul municipiului Karlsruhe, Dr. Albert Käuflein, și de politicianul danezo-german Tom Høyem, ex-ministru al Danemarcei cu atribuțiuni guvernatoriale pentru Groenlanda, având, de asemenea, vechi state de serviciu în OSCE, actualmente consul în cadrul Primăriei Karlsruhe. Redau aci doar finalul cuvântării acestuia: „Dragă doamnă Dr. Corina Schmidt, astăzi deschideți fereastra spre lumea dvs. globală. Mă consider a fi o persoană internațională, și mă gândesc la dvs. ca la o amică internațională. Cunosc de asemenea foarte bine patria dvs., România. Împărtășim sentimentul de iubire pentru urbea înfrățită cu Karlsruhe – Timișoara. Împărtășim, ca străini mutați aci, iubirea pentru noua noastră urbe de domiciliu, Karlsruhe, și împărtășim dorința și viziunea de a instaura un dialog existențial între lumea noastră globală și cea locală din Karlsruhe. Vă mulțumim, Corina Schmidt, pentru începerea acestui voiaj cultural universal și pentru a mă fi invitat, împreună cu toți cei prezenți aci, să vă însoțim în această călătorie. Suntem, toți împreună, *contemporary*."

DCS Contemporary Art Gallery

Mostra inaugurală poartă titlul *Embracing Dialogues* și reunește o confrerie *ad hoc* de artiști plastici din varii orizonturi culturale, exprimându-se într-o deplină libertate/diversitate stilistică. Lucrările expuse sunt vizionabile via link-ul *https://dcscontemporary.com/current-exhibition-2/*. Câțiva dintre autori au fost prezenți ei înșiși la vernisaj: pictorul basarabean Ștefan Beiu și colega sa născută în România Anca Sonia (ambii stabiliți în Franța), fotograful și muzicianul german Peter Hillert, pictorița spaniolă Isabel Gómez, pictorul kurd Lala Rahim, sculptorul cubanez Pavel Miguel. Primii doi au beneficiat de susținerea impresarială a hiperactivului promotor (el însuși compozitor) Călin Humă, rezident în Winchester și președinte al Asociației *Art in Conversation*. Pentru o caracterizare cât mai concisă a expoziției inaugurale, apelez la un paragraf din prezentarea concepută de curatorul Jorge Gutiérrez – manager de arte vizuale, muzeolog, director al *Contemporary Art Lab* din Philadelphia: „În cazul de față, etalarea eclectică și asimetrică a operelor de artă se bazează pe viziunea conform căreia arta contemporană a timpurilor post-pandemice nu mai depinde, necesarmente, de o acceptare benevolentă dinspre tiparele occidentale. Ci ea se susține prin procesele complexe ale subiectivităților alternative, expresii diverse și revelații senzoriale din memorie, imaginație, sau experiențe personale." Ar mai fi de remarcat că aspectele ce țin de reprezentarea grafică a *DCS Contemporary* au fost soluționate, cu ingeniozitate și bun gust, de excelenții graficieni clujeni Iulia și Duiliu Crișan.

Conform declarațiilor de intenții ale fondatoarei/directoarei executive, Galeria va deveni un fel de cartier general pentru acțiuni de convergență între arte și culturi. Dintre proiectele deja anunțate mi-a atras atenția *Karlsruhe Weltmusikfestival*, o posibilă reiterare în spațiul vest-german a exponențialului *Ethno Jazz Festival*, fondat și condus de 20 de ani de muzicianul Anatol Ștefăneț. Nu e de mirare că, la amintita inaugurare a Galeriei DCS Contemporary au existat și două episoade muzicale. Ele au fost susținute de către violonista Farida Rustanova (Azerbaidjan) și, respectiv, Saliou Cissokho (Senegal), maestru al instrumentului tradițional african kora. Iar intențiile de colaborare ale Corinei Schmidt cu artiștii, intelectualii și instituțiile culturale din România sunt, în continuare, cât se poate de promițătoare. ■

Mezinul, hornul și funinginea

Mircea Moț

Pentru a fi sigură că i se va deschide ușa casei la întoarcere, înainte de a merge după mâncare capra le spune iezilor o poezioară la auzul căreia ei își vor recunoaște mama: „Trei iezi cucuieți,/Ușa mamei descuieți/ Că mama v-aduce vouă /Frunze-n buze,/ Lapte-n țâțe,/ Drob de sare/ În spinare,/ Mălăieș în călcâieș,/ Smoc de flori/ Pe subsuori". De ce a fost nevoie de un text destul de greu de reținut de iezi?

Există în narațiune reminiscențe ale unui scenariu inițiatic. Și când spun aceasta am în vedere înainte de toate separarea iezilor de mama lor, pentru un timp, tocmai pentru ca aceștia să se confrunte, în singurătate și într-un spațiu limitat, fie acesta chiar al casei protectoare, cu lipsa afectivității. Găsim însă în poveste și elemente ce țin de motivul trecerii, aspect cu atât mai convingător cu cât iezii sunt nu întâmplător numiți *„cucuieți"* (după DEX, *"o vârstă a animalelor cornute când acestora încep să le crească coarnele"*), fapt ce atrage atenția asupra trecerii spre o altă etapă existențială. În plus, la întoarcerea caprei, nu mama este cea care li se va înfățișa iezilor, ci, grefată pe un fond de feminitate, însăși lumea, acea lume pentru care iezii ar trebui să fie deja pregătiți. Ei vor deschide așadar ușa unei naturi *„materne"*, ce le oferă cu multă generozitate *„frunze"*, *„lapte"*, *„sare"* ori *„mălăieș"*, estetizându-se prin *„smoc de flori"*, însă, repet, doar cu condiția ca iezii să fi trecut proba absenței mamei, dovedind în felul acesta că au obținut dreptul să deschidă ușa și să intre în mod simbolic în lume.

Pe de altă parte, capra le propune celor trei iezi o poezie creată în manieră folclorică, cel puțin din unghiul versificației sau al procedeelor ce asigură un minimum de expresivitate. Dacă nu insistăm în mod deosebit asupra textului în sine, o facem întrucât avem convingerea că nu doar „conținutul" poeziei contează în povestea lui Creangă, ci, în mod deosebit, și calitatea artistică și rafinamentul interpretării în sine, recitarea de către capră cu alte cuvinte. Este tocmai ceea ce se pare că nu pricepuse la început lupul, care, dându-se drept mama, recită poezia într-o manieră grosolană, evident cu un glas total diferit de acela al caprei. De aceea soluția la care lupul se vede silit să recurgă este una pur *„tehnică"*. El se duce așadar la un fierar, "care-i ascute limba și dinții": „Lupul, auzind aceste, se duse la un fierar și puse să-i ascute limba și dinții".

Dacă la prima încercare a lupului, iedul cel mare îl ascultă pe mezin și nu deschide ușa casei, a doua oară iezii cei mari nu au nici cea mai mică urmă de îndoială că la ușă nu s-ar afla într-adevăr capra.

Revenind, insistăm asupra faptului că proba la care își supune capra iezii nu exclude (și) un plan al esteticului. Celor trei iezi li se cere în ultimă instanță să sesizeze un act interpretativ autentic, acela al caprei, deosebindu-l de imitație, oricât de bine ar fi executată aceasta de un pseudoartist ce apelează la soluții tehnice, neconvingătoare pentru o ureche formată în spiritul sunetului original.

În ce constă însă originalitatea și inefabilul actului interpretativ al caprei? Este vorba până la urmă de ceva ce ține de individualitatea, de personalitatea mamei, de sensibilitatea inimitabilă a acesteia.

Cel care iese în evidență aici este mezinul, prin calități deosebite indiscutabil. Despre iedul cel mare și despre cel mijlociu se menționează că „dau prin băț de obraznici erau". În antiteză cu ei, iedul cel mic este „harnic și cuminte", calități suficiente pentru a-i raporta pe iezi la relația dintre natură și cultură. Iedul ce mic se deosebește de frații săi prin faptul că, în cumințenia sa, el se supune normelor, unui act civilizator, cumințenia și hărnicia lui înscriindu-se la modul convingător în spiritul unor reguli deja acceptate. Dar mai contează ceva. Iedul cel mic este singurul capabil să recunoască glasul mamei. El le atrage atenția fraților săi că mama are „glasul mai subțire și mai frumos",ceea ce trimite spre ideea de diafan și de imaterial, pe care o implică epitetul *„subțire"*, trăsături cărora li se asociază „frumosul" ca o garanție a prezenței esteticului.

O explicație a relației mezinului cu mama ne-o oferă un Otto Rank în volumul *Traumatismul nașterii*, publicat pe la începutul veacului trecut: „Atașamentul său față de mamă se explică nu doar pe baza unor motive psihice de tandrețe și alintare (băiatul mamei), ci are și cauze pur biologice. El rămâne legat pentru totdeauna de ea și din punct de vedere fizic, dat fiind faptul că, după el, nimeni nu a mai stat în uterul matern (motivul virginității), el este deci singurul care s-ar putea întoarce cu adevărat și ar putea rămâne în pântecul mamei. Cu alte cuvinte, este singurul pentru care acest lucru ar merita, pentru că nu există riscul să-i cedeze locul altcuiva. Frații mai mari încearcă însă (în zadar) să-și dispute locul pe care el, în ciuda «nepriceperii» lui, reușește să-l cucerească și să-l păstreze. De fapt, superioritatea lui constă în faptul că el este ultimul născut care-i alungă, ca să spunem așa, pe ceilalți. Din această perspectivă, el se aseamănă cu tatăl, care este singurul cu care se poate identifica sub acest aspect".

Absența caprei/mamei, chiar temporară, pune iezii/copiii în condiția de orfani, cu tot ce presupune aceasta. Pe de altă parte, această a absență maternă este echivalentul unui timp aparte, în care mama, ca principiu creator, și-a întors fața de la lume. Consecința este manifestarea violentă a forțelor răului, dar și ademenirea la rău a unui ins care prin meseria sa este totuși predispus la rău. Mă refer, firește, la fierar care „apare ca un simbol al Demiurgului. Dacă e în stare să creeeze cosmosul, nu este totuși Dumnezeu. Înzestrat cu puteri supraomenești, le poate exercita și împotriva divinității și împotriva oamenilor; din această cauză este de temut ca un mag satanic. Puterea lui este ambivalentă: poate fi malefică, dar și benefică" (Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, Volumul 2, București, Editura Artemis, 1995, p. 48).

Nu este deloc lipsit de importanță să urmărim consecința pe care o are nerecunoașterea glasului mamei (nerecunoașterea autenticității actului artistic și nediferențierea lui de fals, de copie), netrecerea probei inițiatice cu alte cuvinte.

Nesesizând falsul și, în felul acesta, nedobândind dreptul de a trece (prin trecerea probei) într-o altă etapă a existenței, la maturitate, primii doi iezi mor.

Lars Herrmann *Sebastian*, stilou, culoare aurie pe hârtie, 21x13

Aceasta după ce, cu disperare, caută soluții, însă în spațiul imediat, domestic, al interiorului, adică tocmai acolo unde a intrat deja moartea: iedul cel mare se ascunde după ușă, fiind o pradă ușoară pentru lup, în timp ce iedul mijlociu se vâră sub un chersin, lăsându-se descoperit din cauza vârstei și a naivității de care nu se putuse despărți. Iedul cel mic, în schimb, prin asumarea unor însușiri ce țin de planul cultural, scapă de moarte, opunând agresivității fiarei, ce reprezintă un pericol doar în contingent, o mișcare al cărei conținut trimite spre simbol și spre spiritual: „Atunci mezinul se vâră iute în horn și, sprijinit cu picioarele de prichici și cu nasul de funingine, tace ca peștele și tremură ca varga de frică. Dar frica-i din rai, sărmana!"

Mai întâi atrage aici atenția prezența funinginii, asociată în *Amintiri din copilărie* descântecului pentru evitarea deochiului. Funinginea implică ceva ars, deja consumat, care nu mai poate deveni în acest caz obiectul consumării și al morții. Unui ochi care arde și degradează, Smaranda Creangă îi oferă o materie deja arsă consumată ori una degradată, pentru a-și proteja copilul: „și mai mult decât atâta: oleacă ce nu-i venea mamei la socoteală căutătura mea, îndată pregătea, cu degetul îmbălat, puțină tină din colbul adunat pe opsasul încălțării ori, mai în grabă, lua funingine de la gura sobei, zicând: „Cum nu se deoache călcâiul sau gura sobei, așa să nu mi se deoache copilașul" și-mi făcea apoi câte-un benchi boghet în frunte, ca să nu-și prăpădească odorul!... și altele multe încă făcea..."

Nici cele două comparații nu sunt lipsite de semnificație în text. Tăcând *„ca peștele"* și tremurând *„ca varga"*, iedul își transcende condiția, ascunzându-se evident în alt-ceva, în altă condiție. Pe de altă parte, el își lasă frica să se consume pe sine, să se epuizeze prin aceasta ceea ce este vulnerabil în condiția sa, ajungându-se până la un act de sublimare a propriei condiții (*„Frica-i din rai"*). Nu este de neglijat însă amănuntul că, vârându-se în horn, calea de comunicare dintre spațiul închis și deschiderea de afară, concretizare a căii de acces spre înalt, iedul nu face în fond decât să se încredințeze unei căi ascendente, simbolice, a dematerializării realului (prin ardere), alegând, în acest fel, o modalitate de eliberare spirituală. ■

Gavril Ciuban

Fragmente dintr-o țară visată

mamei - la 93 de ani

Pământuri se revarsă din apele străvechi
ne priveghează stele din sufletele duse
Urcând Golgota crucii din urmă ne întrec
doar umbre fără trupuri spre Țara Ta Isuse

Învie din mormânturi Lumina mai întâie
,n furia nopții grele, străfundurile astupă
învolburate stihii, durându-le-n vecie
lumi după lumi o-ncape nu-i chip s-o întrerupă

Aici pe când voi nu erați trăia un sat
împrejmuit de focuri de oale și ulcele
Pe drumuri neumblate soseau din Ararat
luminile împletite în garduri din nuiele

Prin geamul cât o palmă vedeam tot universul
împărătească casă aveam cu lut pe jos în tindă
când lacrimile mamei surpau tot înțelesul
văzut-am paradisul la lampa prinsă-n grindă

Pământuri se revarsă din apele străvechi
ne priveghează stele din sufletele duse
Urcând Golgota crucii din urmă ne întrec
doar sumbre fără trupuri spre Țara Ta Isuse

* * *

Din viață nu-i cu putință a ieși
deodată cu vârstele, de nerepetat,
cândva cucerite cu trudă. Iar ele
nu-ndură repaos

Piscuri alt'dată afunde
prind a sui-n adăposturi
temute-arătări

Pe când seminții demult ațipite
duhuri trezesc răscolind dimineți
ce le-ai știut veștejite

La focuri potrivnice firii
grai nou ființează strămoșii
și te iau în primire

nenumărații surpați la obârșii se-arată
* * *

Cu libertatea de a-mi fi părtași
la destin se-ntorc din străinătăți ai noștri copii
mult gânditori

Ne-am învoit s-aprindem lungul
drum petrecut cu urâțenia unei lumi
ce nu ne dă pace

Ei știu că în râpele valurilor
nu pot întineri
flori selenare

Iar din topitele stânci revărsate-n
lumina zăpezilor *de mai an*
izvorâ-va un crin

Așa cum din tulpina durerii,
din venele ei albăstrui,
în vârtejuri abrupte

Se-aburcă nisipul în ochii zilei de mâine;
ai zorilor *Alcătuire de vânt*
Și aproape

că sunt mințit: „e bine, tata, îi bine"

* * *

Vorbe de neluat în seamă
nici între două bețe sar puricește
(din țânțar armăsar) îngână
de-a surda

Se strunjesc în cuvinte le înțarcă înțelesurile
viul din limbă-l omoară
apoi la taclale se-îmbiu
cei de-o samă

Estimp
în preajmă se afurisesc neamuri
de la o veche gâlceavă ce nu se mai gată

La orizont sârma ghimpată e-un șarpe

Legiutorii bolesc la Casa Poporului
zgândăresc răsărituri Mobilizare
de gărzi patriotice Veteranii de pace
unul câte unul *disciplinați* pe tocilă
ascuțesc custuri de inox

La orizont de sârma ghimpată se spânzură
luna

* * *

Călăuză umbra mea ignifugă
mă trece în cârcă râul îndoliat

furtuna sporește până răsună tăcerea
în Ziua de Apoi

* * *

Plecăciune aduc cuneiformelor semne;

înlemnește și gândul uitându-se lung
la cățăratul stejar
pe zgârietura iscată
de fulger
alergat în prăpăstii albastre mai ieri

Priviri pârjolite
cu neputință de stins
amarnice vremuri vestesc

Trăi-le-veți oare și voi?

* * *

nepoatei mele Melodița
Dă fuga cărăruia pe-un prilaz
dincolo unda apa neagră *zdiară*
că malurile până-n zori
au strîns-o de grumaz aseară

Se cheamă cucul la fântână-n sat
(secat de dorul de-a mai veni la vară)
Din joacă a rămas oare a câta oară
omăt sub lună de sânge pistruiat

* * *

Înspre demulturi săgețile rândunelelor
spintecă norii. *Norul cu pantaloni* în zadar
mai întoarnă din drum mereu
înapoimergătoarele zile auguste

Prin Cimiturul săracilor
cucuveaua însoțește plutoane de umbre-n
vestoane kaki

iar rafale de mitraliere culcă de zor
loviții de soartă

Către mâine de-ai zice că n-ai încotro
câne cânește răzbați
Te știu păcurarii cu turmele lor
de hieroglife;
sâmbria de bine de rău
a pagubă fluieră

Le dai bineț *inclusiv* vrăjmașilor
Ei îți răspund cu încrucișate priviri
mirându-se tare

Ohîi Dumitru

De afli cumva de Enești omul de fier
de la atelierul chefere Timișoara
ori de Al. Deiac plecat într-o mină

din Baia Sprie neferoase să adauge
la patria trupului său; știu pe unul
Ion a Parascăi: întruna o notă de trecere
de la zamfirești și alți păgâni potlogari -
tot sub cinci; note abia la purtare aproape
de maxim. Încât mintenaș el a zis:

„Cu pușca lu´tata vă pun la pământ
mă *zerule*!" Și a´trei-patra zi
tătâne-su la temniță o fost îndrumat.

Ion a Parascăi „fugit de la ore" la gârla-însorită
în curu´ gol înota cu *sarsame* la care doamne
ilustre învățătoare de la țară or urbe chiar
jupânese

adâncite priviri țiuiau înspre *sarsame*. Ion a
Parascăi
m-a dus pe imaș să mă-nvețe galopul pe-ai
CAP-ului cai din satul-oraș. La șezătoare

între țâțe la muieri îndrăcite zderam. Iar tata
pe grăunțe de mălai m-a înturnat. În gerunți.
Peste o droaie de ani Ionuc întrebatu-m-a:

„Hai, Găvri, am cai buni și-s neveste
pruncele-acelea de-atunci! Așadar de oricumva
afli de misterul Năbab, șantierul Jebel, de
maistrul mecanic cel fioros; „ți s-a dus pe p.

Eminescu", o știre-mi trimete.Am o carte
nescrisă la toți să le-o dau. Anii-mi
rămași stau la pândă. De-ai să-auzi

cumva, despre mine ceva, o veste îmi dă!

■

„Visuri criptate de-o bufniță”

Marin Iancu

Maria Pal
Te visează bufnița albă
Cluj-Napoca, Editura Napoca Star, 2021

Însumând o experiență literară bogată, noul volum din cele peste douăzeci publicate până în prezent de Maria Pal completează în modul cel mai fidel itinerarul creației unui poet care interoghează cu gravitate esența condiției umane în relație cu un imens flux al existenței, o poezie de repliere meditativă în fața miracolelor universului palpabil. De o vigoare genuină arzând într-o reflexivitate dramatică, poemele din *Te visează bufnița albă* poartă semnele unei „retorici a gravității”, vibrele unui întreg uman fiind solicitate să vibreze cu o tonalitate joasă, gravă, sumbră, personală. Plasat în fruntea volumului, poemul *Dansezi cu fulgii* e o proiecție a rătăcirii și a aridității existenței văduvite de principiul ei organic („*ochi satanici revarsă râuri de înserări înspre tine*”), dar și a unei posibile regăsiri, într-o cadență a înaintării către un nou început. De la o geometrie a singurătății, vizionarismul poetei își găsește aici expresia deplină într-o bucurie a speranței: „*din muguri de speranță strigi/ viața nu-i cea pe care o trăiești în vârtejul crivățului// doar aceasta este / când dansezi înflăcărat cu fulgii/ unduind aripi de libelulă deasupra oricărei suferințe*”. Ceea ce îi impune textului personalitate este spiritul ardent, deseori patetic. Implicând întreaga ordine cosmică, gesturile sunt încărcate de gravitate. Fixat pe aceeași imagine splendidă a unei posibile osânde generalizate, *Cântec de clopot* marchează decăderea și trădarea esenței unui suflet torturat de adversități neiertătoare și necurmate („*ferestre zac ticsite de întuneric// până la revărsarea în fluviul din tine/ cari în spate un ocean cu furtuni/ cu eșuate corăbii/ în care zac nestemate pe care le descifrează nopțile/ trezind străluciri*”), alegorie a existenței sub semnul trecerii, sentimentul pe care ni-l inculcă poemul fiind al retragerii viului din lume. Exprimate cu o mare forță a inspirației, în sintagme transpuse în materie durabilă, imaginile capătă o rezonanță tragică prin efectul sunetelor „*cântecului de clopot*”. Maria Pal figurează un univers ale cărui repere devin destine, gesturi de deznădejde, întrebări grave, formulate până dincolo de marginile existenței, ajungându-se ca, în plan lăuntric, individual, să se producă o înstrăinare, o scindare a ființei într-un eu concret și unul artistic: „*Ferestre întind brațe scheletice/ către sunetele ce se răzlețesc din numele tău// ghețuri îți atârnă din umeri/ focuri izbucnesc fără veste din tălpi// din ochi se revarsă marea învolburată/ peste pădurile ce ard în piept*” *(Înserare întemnițată)*. Aceeași viziune de coșmar, de adevărată apocalipsă uneori, este amplificată la maximum și în poeme precum Îngenunchezi în templul naturii, Ochii deschid ruine sau *A oficiat vecernia*, unde elementele simbolice plasate cu rostul de a comunica prin imagini de o mare diversitate, se constituie în veritabile surse de lirism pur, în care sugestiile nocturne sunt asimilate după niște legi proprii ale unui artist desăvârșit.

Asumându-și aceași identitate existențială tragică, vocea poetei este pe atât de gravă pe cât este de autentică. Materia se corodează și peste tot se instaurează semnele degradării. Sensuri tot mai încețoșate izbucnesc într-o dezlănțuire stihială, de revărsări primare, ca în *Se topesc lumânările* („*o mulțime de cruci înfloresc peste tot/ cimitirul poate fi confundat cu o pădure de măslini/ de castani îmbătrâniți prea devreme*”), unde eul poetic își problematizează teama de singurătate, trăind-o pur și simplu, ca dat existențial: „întunericul se izbește de coaste/ precum oceanul apocaliptic/ universul se rotește nebun pe misterioasele traiectorii”. Peste tot, scrutarea condiției umane este realizată în imagini de un realism cutremurător, care, prin exacerbare, recompun viziuni de coșmar, în maniera tablourilor lui Goya. Echivalând cu un act de pătrundere într-un spațiu al esențelor lirice, procesul creației reprezintă, în compensare, un posibil act de supraviețuire dincolo de limitele omenescului. Adeseori, realitatea subînțeleasă este transfigurată și trece în supra-realitate, clipa reală surprinsă în vers se translucidează și deschide punți spre „întâmplări” impregnate de o zbatere paroxistică, produs al unei fantazări febrile de genul celor din poemele *Secunda din teroare*, *Numele își reazemă capul* și *Corul pentru nopțile de mâine*, care, asemenea altor alegorii de acest gen, ar merita citat în întregime. La fel de evidentă se dovedește și sugestia realului bizar sau traumatizant ori a reflexelor convulsive ale istoriei. Năzuința este de a ieși din mizerabilismul lumii, spre a se apropia de spații inefabile, guvernate de legi ale firescului, ale lipsei de constrângere și artificiu. În *Lumina șterge*, mesajul devine simplu, direct, de o cristalină claritate, realitatea din jur se umple de indicii și „semne” în aceleași variate note simbolice, „în dansul ameților al clipelor”, sub semnul binefăcător al „boabelor de rouă” și al „puzderiilor de stele”, al luminii și al „misterelor sub clarul de lună”. În asemenea situații, totul este plasat sub semnul misterioasei „bufnițe albe”, a cărei denumire oximoronică o smulge din contextul depreciativ ce-i fusese dat („regimul nocturn, strigătul lugubru, zborul lin ca o nălucă”), atribuindu-i-se, în plus, aparteneța la un spațiu larg, senin și pertinent vieții și creației: „*prinzi în palme/ tresăririle unui tril rătăcit/ ușoare ca umbra unui sărut// deodată/ cuvintele din poeme/ deschid corole misterioase// în visul bufniței albe/ clepsidra își înmulțește rădăcinile/ prin cărțile tale*” *(Miraj)*.

Întrebări grave, formulate până dincolo de marginile existenței, într-un plan de anxietăți depășite, unde, adesori, în absența sunetului, este celebrată tăcerea: „*cu o clipă sclipitoare/ tăcerea înoată în ultimul anotimp/ alungând încrederea cuibărită-n oase*” *(Cine)*. Abandonând discursul generator de viziuni devastatoare, Maria Pal deschide perspectiva unei *poietici* mai

Lars Herrmann *Secerătorul de pește*,
stilou pe hârtie, 43x32 cm

directe, capabile să acceadă la descrierea inserțiilor intime ale lucrurilor. Atinse de aripa inefabilului, poemele de iubire, atâtea câte sunt, se înscriu într-un registru luminos, circumscriind un spațiu plastic, de o claritate fluidă în genul miniaturilor japoneze. Suntem în fața unui lirism sentimental dedus, alimentat exclusiv de afecte, fără *imixtiuni ideatice insistente*, prin care se dă de înțeles că prin dragoste se poate amâna teroarea clipei mereu trecătoare. Retorica versului evită notele stridente, tonul poetei reușește să-și câștige candoarea întâlnirii cu alte dimensiuni ale timpului, ale spectacolului uman. Autoarea are intuiția formelor verbale, a căror muzică prețioasă vrea să reînvie, obținând frazări și iradieri semantice de o muzicalitate măsurată. Coșmarurile lasă locul viziunilor eterice, deasupra cărora dansează enigmatic, fluturi albi, incerți, ca în *Mers tiptil de seară* („*cu un tremor lin de val/ simți în preajmă cum se curmă/ gânduri spaime și ecouri// mai la stânga pe artere scrie-o notă dintr-un flaut// cine cine o să mai vină/ cu acel mers tiptil de seară strecurându-se pe-alături// oare cine va atinge mugurii dintr-o lumină*”). Aventura existențială atinge universul cuvintelor transparente, cu o deschidere spre spectacolul fenomenelor pe care, de obicei, le exprimă în note de diafanitate, printr-un șir de imagini multiplicate magnetic: „*doar cuvântul știe/ cum zâmbește curcubeul/ cum îmbrățișează vântul/ puzderii de stele/ cum se stăvilește ecoul/ cum se salvează luna de la înec/ cum se înoată în apele unei oglinzi/ cum se leapădă/ de orice moarte*” (*La nesfârșit*). Năzuința este aceea de a ieși din spațiul coșmaresc și malefic prin intermediul „poemului”, care „*numai el știe să umble pe tărâmuri vrăjite*”.

De la evocarea unor viziuni sublime paradisiace din planul reveriei și al contemplației, în acela al introspecției ori al rememorării, Maria Pal creează o mitologie tulburătoare a vieții, o poezie în a cărei textură intră și categorialul și mitul, cu trimiteri livrești, deopotrivă cu un sentimentalism fixat prin neașteptate filiații de tip simbolic: „*uiți de frică și reunești marea despicată în două/ preface vinul în apă/ înveți orbii să planteze minuni în culori/ ologii să sprijine ceața în cârje la fiecare pas*” *(Condamnat la fericire)*. Poeta străpunge înfățișarea imediată a lucrurilor

➲

și făpturilor, trăiește cu o înțelepciune interiorizată șirul unor experiențe fundamentale de viață, reținând datele cele mai comune ale existenței cotidiene, ale unei realități ce se umple de indicii și „semne", de „înțelesuri" criptice într-o ordine filozofică a firii (*Simfonia unui destin*). Peste tot, simțurile se încarcă, adunând în ele parcă toată pulsația naturii. O dimensiune mitică a faptelor omenești e sugerată cu excelente intuiții poetice și în poeme din categoria celui intitulat *Timpul pentru acest urcuș*: „*stai la poalele unui munte necunoscut/ și-i scrutezi piscurile ascuțite/ la fel de tăioase ca suferințele tale/ ce înmulțesc incertitudinile / precum Isus pâinea și peștii*".

Superioară pare, în acest cadru, aspirația spre stări mai senine, în imagini cu un relief mai puțin hieratic. Depășind imaginea unei realități dezolante a zădărniciei și relativului („*nimicul umblă prin timpul care nu-i mai aparține/ și croncănește nemulțumit*"), se ajunge la forme de existență sugerate prin mișcarea spre verticală, „*spre regatul soarelui*", într-o transmigrare cosmică, unde, prin proiecția în lumină, spațiul se sacralizează (*Se înalță regatul soarelui*). Această trecere de la imagini-cadru de proporții terifiante la un topos acreditat printr-o altă tratare produce o schimbare de atitudine în forme schimbate a registrului stilistic. Semnele unui lirism de aceeași pură vitalitate, cu prospețimi senzoriale, sunt vizibile și în poema *Sare într-un picior,* unde eul poetic pune o altă marcă a existenței umane: „*tălpile deschid cărări picăturilor de ploaie/ hribilor cu priviri curioase/ iscodind culoarea ochilor tăi croiți din aceeași mătase*". Sentimentul trăit în viziunea concreteții lumii fizice sugerează conștiința încrederii în poezie, a cărei retorică simbolizantă îi este prielnică în procesul de limpezire a viziunilor, în întreaga lor complexitate. Percepute auditiv și vizual, imaginile din *O tulburătoare frumusețe* capătă o acuitate extraordinară. Jocul de lumini, cu notații noi, în nuanțe exotice, halucinante și caleidoscopice, susțin coagularea topografiei unui peisaj expresionist încins, stăpânit de „arșiță": „*arșița transformă nisipul în peisaje cu nestemate/ printre mișcările fantomatice ale vântului*".

Susținută de un nerv modern, o curiozitate vie se imprimă expresiei în forme particulare de provocare, un discurs simbolizant plasat în prelungirea dramaticelor tribulații, venite dinspre un tărâm fabulos, un spațiu al extremelor ireconciliabile, proiectate pe un fundal al fanteziei, echivalent în plan estetic (*sublimul* și *terifiantul*) și, nu în mai mică măsură, în plan etic (*binele* și *răul*). Poeta își îngăduie să atace temele cosmice și morale cu uneltele bine pregătite de toate încercările subiective și formale, în versuri grave și simplu articulate, prin care lirismul străbate într-o curgere ritmată. Până și fenomenul natural capătă înterpretări contaminate de reprezentările binelui: „*floarea soarelui deschide drumuri în cer/ prin albastrul ce a mistuit ciocârlii" (Să nu te oprească*). Maria Pal figurează „nopți de lumină", „bezne de lumină", „albii secate", spații înnegurate, spre a le transmite celor olfactivi, dar și contemplației senine, revelație a unei realități sacre, mitice, primordiale, în care, uneori, corporalitatea mătăsoasă a naturii descompune cantabile senzații de echilibru. Probând o sensibilitate neobișnuită, cu o rară capacitate de aderență la real, Maria Pal modernizează în liniile exacte ale unei migrațiuni către „planetele din galaxie".

■

Iarăși despre romanul politic

Adrian Dinu Rachieru

Prozator și dramaturg, cu disponibilități artistice și în alte domenii (pictură, poezie), Gheorghe Mocanu este jurist de profesie, licențiat în criminologie, debutând, ca nuvelist, în *Oglinda literară* (2004). După care a atacat dezinvolt genul „tărăgănat" (romanul, se înțelege), încumetându-se a înfățișa, într-o trilogie de succes, recent editată și premiată (*Cartea anului 2020*, la filiala Bacău), viața mocanilor Vrancei, plină de griji și nevoi. Un ciclu memorialistic (*Din umbra munților*), deschis prin *Borta* (2006), scris „cu sufletul la gură", cum recunoștea autorul, se continua cu *Ursoienii* și *Ultima cruce*. Un *bildungsroman* putem spune, mărturisind despre drumul prin viață al fiului de ursoian, părăsind acel Macondo pentru a nu-și înnăbuși viitorul, alegând orașul, cu lumea lui „imprevizibilă și rece". Să amintim că acest șirag de povestiri în ramă romanescă, narate cu vioiciune, într-un limbaj savuros (vezi, de pildă, sosirea cometei), cu personaje pitorești, s-a bucurat de vorbele calde ale lui Fănuș Neagu (în chip de prefațator), anunțând că acea carte, „ca un pui de urs intrând în smeuriș", vestea ivirea unui prozator. Ceea ce va adeveri și Ion Rotaru, semnând (ca lingvist lexicograf) o doctă *Precuvântare* (postfață), gravitând în jurul cuvântului-cheie (borta, firește), pentru a conchide, cu temei, că prozatorul „are imaginație cu carul". Și, cu vorbele lui Ionel Necula, își face intrarea în lumea literară „pe ușile din față", onorând „tabela moldavă" (cf. Gheorghe Istrate).

Iată, așadar, de unde pornim, trecând în revistă aceste referințe selecte, luând notă de o altă reeditare, *Hematomul roșu* (inițial, în 2008, la *Andrew*), un roman psihologic și politic, cu un titlu, aflăm, „deliberat tautologic", tras acum într-o ediție revăzută și adăugită (*Editgraph*, Buzău, 2021).

În ipostază de dramaturg, Gheorghe Mocanu a tipărit, la Odobești, volumul *Heidegger* (Editura *Salonul literar*, 2017) reunind două piese: cea care dă titlul volumului, cu profesorul-martor Adeverescu, adorând filosofia, alături de alți intelectuali „ciudați" („nebuni cu carte", cum zice Bărbatul) și *Deținutul Paisprezece*, o adaptare în patru acte a pomenitului *Hematom roșu*. O discuție asupra micului roman, de factură hibridă, puțin comentat (din păcate), necesită o cuprindere mai largă asupra condiției romanului politic. Fiindcă, la noi, cum bine se știe, literatura a premers sociologiei; firește, fără a o înlocui, oferind, însă, „mărturii sociologice", prin „fotografiere" ficționalizată. Și, desigur prin veghea cenzurii în defunctul regim. Să reamintim că era vorba de *o literatură cu doi destinatari*: *Cenzura* (generalizată, anonimă, „în trepte", interdictivă, prescriptivă, fluctuantă, în funcție de „șurubul ideologic") și *Publicul* (stratificat, complice, cu libertate de receptare, decodând mesajul „anvelopat", trăitor într-o societate schizoidă, malformată). Cenzura, ca *instituție-pivot* era „parte a ideologiei totalitare". Esteticul s-a dovedit *o funcție de context*, ținând de strategia adaptării, „ecranând" potențialul subversiv. Dar „eroismul" estetic nu putea funcționa ca operator ideologic. Deși sfida pedagogia dogmatică, ieșind din chingile realismului socialist, romanul politic își dezvăluia, fatalmente, limitele. Proza obsedantului deceniu venea pe un loc gol și era, în epocă, necesară. Ca „specie fără trecut", incriminând istoria apropiată (trecutul dejist), ea a fost citită, sub paravan ficțional, în grilă politică, implicând „contribuția" cititorilor. Dar scrisul „pe dedesupt", esopismul, „cultul șopârlei", literatura acrobatică etc., impuneau un cifru stilistic, livrând – între veridicitate și concesivitate – fragmente de adevăr sub lustru estetic. Formula manolesciană „câtă artă, atâta curaj" salva aparențele; râvna literaturității, mesajul aluziv, învăluit, anvelopat, limbajul criptic asigurau un plus de rafinament prin „efectul de recunoaștere". Strategia obliga, însă, la autocenzură și se bucura de complicitatea cititorilor, orice operă fiind „zămislită în trei", pe traseul scriitor-cenzor-cititor, cum observase Eugen Negrici.

Romanul politic suplinea un gol informațional, când literatura noastră istoriografică și sociologică era timidă. Încât, preluând alte sarcini, folosind uneltele reportajului, devenind *gen eficient*, romanul obsedantului deceniu nu a pregătit doar cererea; el a trecut în fruntea ofertei, absorbit rapid de piața literară, fiindcă răspundea orizontului de așteptare. Prin abuz și clișeu a încurajat o literatură facilă, întreținând un nou schematism, hrănit de un curaj confortabil. E adevărat, martorii epocii folosesc un „filtru existențial de lectură". Alte serii de cititori, cei care vor veni, vor reproșa, probabil, stricta „datare" a ofertei romanești, prea îndatorată unei istorii factuale, fără a fi, totuși, și un fidel document de epocă. În fond, proza justițiară, și ea controlată, cauționată ideologic, vădea un *curaj retrospectiv*, pozitivând prezentul în numele unui trecut dezavuabil (erori, excese), livrând ficțiuni – scria Marian Popa – „între judiciar și justițiar", risipind „fărâme de adevăr". Până la urmă, parazitând inflaționar o temă și mixând subversivitatea (acrobatică, esopică) cu oportunismul productiv.

După '89, *noul roman politic* s-a eliberat nu doar de cenzură, ci și de autocenzură, căzând în libertinaj și demonizând – prin anticomunism visceral – vechiul regim; politicul, ca realitate referențială, dincolo de strategiile narative cere în continuare, prin contextualizare, complicitatea lectorului-partener. Or, Gheorghe Mocanu, în efortul său romanesc, de formulă personală, „încalecă" ambele epoci și renunță la o rețetă care a făcut carieră.

Pentru Zlateș Velniceanu, „doctorul săracilor", protagonistul cărții, viitorul începea, ne avertizează fraza-incipit, într-o noapte întunecată și tulbure. El, un neadaptat la regimul comunist, un suflet inocent și un incoruptibil, va fi hăituit, „proscris", eliminat de sistem. Venea dintr-o familie de pescari din bălțile Brăilei și, dăruit profesiei, strivit de fapte, stârnind invidii va avea un destin tragic, alături de cei de la marginea vieții. Eminentul Zlateș, pudic și atletic, predispus să reușească a refuzat să intre în partid într-o ședință festivă cu bucluc, paralizând prezidiul, a cunoscut-o pe posesiva Kira (o informatoare care l-a golit de sentimente) și,

însingurat, nedorind a fi tovarăș, pășind într-un viitor incert, va trezi mânia directorului Spitalului din Odorhești, Ioan Prepeliță. I se va înscena un dublu accident, va fi supus unei operații (hematom în evoluție severă) și, cu dosar penal, cu martori mincinoși și acuzații false (fugă, alcoolemie, ucidere din culpă), pus în fața acestor „dovezi devastatoare", refuzându-i-se expertiza, va suporta o pedeapsă „exemplară" (cinci ani de închisoare). Acel „timp neluminat" îi va prilejui inculpatului fără vină o lungă introspecție, rememorându-și viața. O penitență în întuneric, avalanșa aducerilor-aminte într-un spațiu închis, o carieră distrusă de conspirația forțelor malefice, contemplându-și propriul mormânt. Și, desigur, *reeducarea*, directorul închisorii asigurându-l că „sistemul comunist este perfect". Revăzându-și viața într-o temporalitate dilatată, glisând între real și imaginar, cu volute temporale și „inserturi de fantastic", cu umbre și fantome venind dintr-un trecut nebulos, Zlateș Velniceanu se trezește, după cele cinci zile de comă, într-o altă lume. Visele nu-i dau pace, știe ce se va întâmpla, „bate câmpii", oamenii „vorbesc în trupul lui", constată o asistentă medicală. Trecuse oare *dincolo*? Gheorghe Mocanu oferă pagini remarcabile descriind acest lanț de vise, o existență ireală, cu „urme de amintiri", pendulând între vis și realitate, încercând să ajungă la lumină, smulgându-se din nesiguranță. *Deținutul Paisprezece*, o umbră fără voință, va fi eliberat odată cu „vântul suspect" din decembrie '89; cazul va fi redeschis, expertiza îi va dovedi nevinovăția, va fi reabilitat, dar „sistemul" (tot cu același director, în conexiune cu mai-marii urbei) nu-l acceptă. Și doctorul Velniceanu, dezorientat, prins în hăul neliniștilor sale plătește pentru că „i-a luat fața", devenise „pericolul" personificat pentru directorul Prepeliță. Epilogul acestui roman, ca „pură ficțiune", ne lămurește pe deplin. Zlateș Velniceanu, urmărit de nenoroc, se va dedica nevoiașilor într-un dispensar periferic, răscumpărându-și „umilința tinereților" prin devoțiunea față de cei „mai puțin norocoși"...

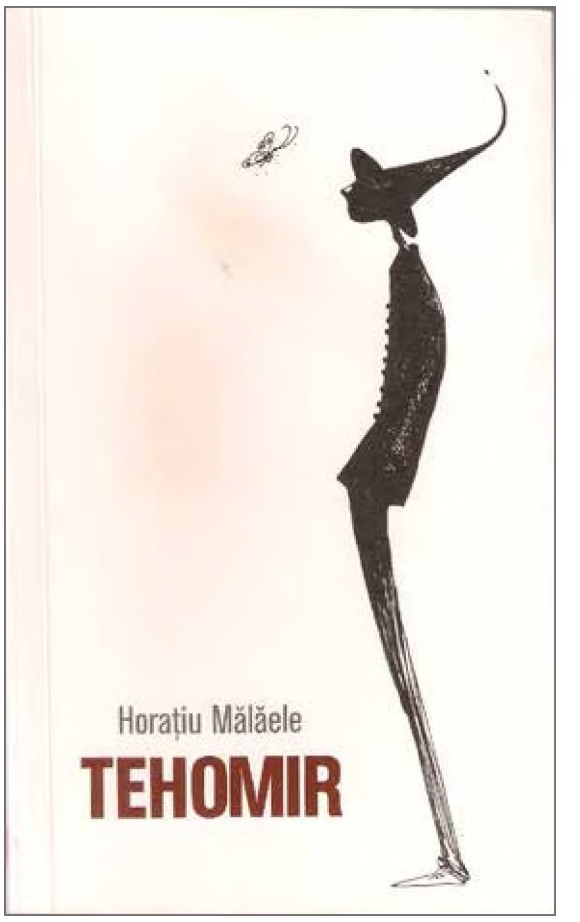
Acea învălmășeală de halucinații și vise profetice, cele cinci zile comatoase, starea de inconștiență înseamnă ruptura de realitate și ne îngăduie să așezăm romanul sub cupola onirismului. Cu o precizare: „onirograful" Gheorghe Mocanu nu se revendică de la grupul oniric (sau bachoniric, mai exact), avându-i ca agitatori, alături de „vraciul" Dimov, pe incomodul Țepeneag. Insurecția onirică propunea experimentalist, în deplină luciditate, o lume paralelă, sub spectrul evazionismului. Nu e cazul de a deslușì aici rolul oniriadei în literatura momentului, mai puțin deranjantă pentru cerberii ideologici decât romanul realist-politic. Și, în același timp, să observăm că acest concentrat roman, rememorând în cei cinci ani de pușcărie coșmarul protagonistului, are puternice tușe realiste: experiența dramatică a tatălui, refuzul de a deveni membru de partid și de a colabora cu Securitatea, iubirea ratată (Kira) și căsătoria eșuată (Alexandra), convergând spre o deschidere simbolică. Hematomul operat ar putea semnifica și o extirpare a „hematomului roșu" (societal). Din păcate, asta nu se întâmplă, dar Gheorghe Mocanu, deși vituperant, denunțând – indirect – atrocitățile și nedreptățile, evită („înăbușă", spunea Theodor Codreanu) un alt tezism, la fel de păgubos. Confirmând că avem în prozatorul vrâncean un nume care merită o altă vizibilitate în peisajul prozastic de la noi.

■

Satul spaimei și al grijilor, satul miracolelor

Virgil Rațiu

Horațiu Mălăele
Tehomir
București, Editura Allfa, 2020



Ca să putem intra în atmosfera cărții, scrisă pentru tineri și adulți, mai mult decât specială, îndrăznind să afirm că este dintr-un anumit unghi de vedere distinsă literar față de *Amintiri din copilărie* a lui Ion Creangă (mă refer la cartea în întregul ei), e musai să pornesc cu un citat grăitor pentru întreg conținutul acesteia. Aici, în locul despre care voi să vorbesc, totul și toate se desfășoară, ciudat contorsionate simultan, într-o mirabilă atmosferă de gală cu miros de lavandă de epocă, dimpreună cu binele comun, cât și cu răul comun. „Evenimentele" se petrec într-o localitate strategic ascunsă de ochii lumii, în Tehomir, sat ce se află pe la jumătatea drumului dintre Târgu-Jiu și Turnu Severin, la unsprezece kilometri de Motru. Volumul, mic, căci despre așa ceva este vorba, se intitulează simplu *Tehomir* (64 pag., format mic), scris băiețește de Horațiu Mălăele (Ed. Allfa, București, 2020), carte de evocări din anii copilăriei autorului, firesc, dedicată *Mamei* sale.

„Într-una dintre zilele ce nu prevesteau nimic rău, o ploaie amețitoare și rece se năpusti asupra animalelor din ograda moșului meu, care nu mai apucară să se bage pe nicăieri și rămaseră așa, trăsnite și dea-n picioarelea, încremenite în gheara morții, cu o incertă expresie de mirare și desnădejde. Când frigul se mai potoli nițel, temători și curioși, ieșirăm cu topoare și ciocane și ne apucarăm să spargem toți câinii și porcii, curcanii și găinile din curtea copilăriei. / – Uite inima și pipota!/ – Uite creierul!/ – Uite oul!/ – Uite un tirbușon!/ – Proasto, aia-i aia porcului! îi spusei eu Anei, cea mai frumoasă fată din toate satele prăvălite peste văile Motrului și mai departe, prostindu-ne și râzând pe un ger cumplit, fără să înțelegem nicio clipă că atunci începuse ceva și că cineva ne trimisese ceva, un semn, iar acel cineva, aveam să-mi dau seama nu după mult timp, nu era altul decât ăla cu barbă din tabloul cu care vorbea mamama în fiecare noapte, adică însuși Dumnezeu.// Cu ochii holbați, moșu' rămase câteva zile nemișcat și răstignit în scaunul mesei. În tot timpul acesta, mamama nu se mira și își văzu de-ale casei fără să-l întrebe de vorbă. În noaptea de Sfântu' Teodor, când era dezlegare la ulei și vin, moșu' se ridică și smulse din noaptea lungii lui rătăciri câteva cuvinte:/ – Asta e! Nicicând n-a fost să nu fie într-un fel..."

Mamama este bunica naratorului, prașcăului, dacă vreți. Mamama este un apelativ de-o frumusețe înduioșătoare, transparent, prescurtare bine ghicită a ceea ce știm cu toții din prozele mai mult ori mai puțin memorialistice, că vine de la „mama mare". Pentru puștime, sigur, părea mult mai la îndemână să rostească: mamama.

Se găseau în februarie 1957, copilul împlinise doisprezece ani și era în clasa a 6-a, când înainte de vacanța de primăvară, premiantul clasei a fost diagnosticat cu tuberculoză în stare gravă. Micul povestaș mărturisește că fusese coleg de bancă cu elevul care imediat a fost internat la un sanatoriu. Mulți dintre părinți își retraseră copiii și-i ținură acasă o perioadă. La sugestia Spitalului din Târgu-Jiu, copilul a trebuit să intre în carantină și o perioadă destul de lungă să nu mai dea pe la școală. Astfel, tatăl său, l-a urcat pe motocicletă și au ajuns în Tehomir, în casa și ograda bunicilor, în satul natal, unde mamama și moșul lui abia așteptau să îi întâlnească. Lume, lume, vreme de trei luni nu erau de ici, de colo...

De satul renașterii sale vorbește autorul înnebunit de plăcere și satisfacții, uimit de toate câte se petreceau în jurul său, de locuri, de oameni și evenimente, majoritatea naturale, dar unele nefirești și nemaivăzute, nu de puține ori bizare, intempestive și înspăimântătoare până la teama de pieire. După ploaia care înghețase toată ograda casei, cu acareturi și vietăți, moșu' își luă lumea în cap și plecă, nimica zicând. Și parcă anume, la scurtă vreme, ca semne năpraznice fatale, peste sat se năpusti o furtună cu grindină mare, câzând din cer „coaiele dracilor" ca o perdea, pe urmă plouă nouă zile în șir, jilăvind toată preajma acoperită și neacoperită, până și respirația, iar o huruială nemaiauzită și-o viitură cât un munte se năpusti peste satul Tehomir, încât se porniră noroaiele, curgând năvală, fără să înțeleagă nimeni măreția și spaima acelui prăpăd, nici puterea acelui tragic fenomen. Cea mai mare năpastă a fost revărsarea closetelor așezate în fundurile curților, năpădind și vălurind peste toată așezarea un miros ascuțit, putred și năclăios. Toate speranțele oamenilor rămaseră în gândul că Domnul va da și o ploaie curată care să spele spurcăciunile și curețe locurile. Ca să îmbuneze vremea, sătenii au scos afară prapurii și icoanele și, împreună cu femeile, au făcut stăruitoare rugăcini de implorare.

Prăpădul a trecut, însă abia un timp mai apoi moșu' reveni din pribegie, încărcat cu tot felul de

➲

cumpărături, aduse, câștigate de pe unde muncise, iar astea se petrecură abia după ce se sfârșiră Sfintele Paști și după ce asistară toți tehomirenii, frumos îmbrăcați, dar cu gurile căscate, la Trecerea cea Mare, o viziune spectaculară izbucnită peste sat până în cer, ireală, a izbăvirii și a păsirii dimpreună cu palatele strălucitoare și întunecate ale regalității Românești în neant și aiurea, nemaivăzându-se vreodată.

Numai că năpastele peste Tehomir pare că anume se țineau de locuri. De mai multă vreme începuse vânătoarea de chiaburi. De la oraș veniră cu mașina activiști ca să-i înscrie pe oameni în colectiv, în cooperativa agricolă, nedorite și poftite de nimeni. Nu puțini locuitori au fost bătuți, schingiuți și siliți să semneze acordurile. Nici moșul său, Dumitru, nu scăpă din acele clinciuri, nenumărate. Până la urmă însă, moșu' dăduse pământul.

După ce au trecut cum au trecut peste oameni nenorocirile și mendrele teodiceei, iar satul s-a împuținat prin fuga în păduri a multor bărbați, cumva parcă regăsindu-și rostul copilăriei, naratorul pare că renaște, se maturizase cu adevărat. Într-un fel, destul de târziu. Căci primi de la tatăl său înștiințarea cum de Florii va veni să îl ducă acasă. „Cu toate aceste grozăvii care strâmbaseră lumea – notează cu tristețe autorul – faptul că mai puteam sta o săptămână mă făcu să o iau la goană peste câmpuri, alergând timp lung, spre nicăieri, parcă să mă asigur că bunul meu sat, Tehomirul inimii mele, e tot acolo și că nu e supărat. (...) Tehomirul meu paradisiac, pe care l-am căutat în toate visurile copilăriei și mai încoace și pe care l-am găsit, în realitate, de atât de puține ori" (p. 39-40).

Salvarea lor, a spiritului liber și sufletelor încercănate, izbăvirea tehomirenilor, dacă poate fi numită astfel, „dezlegarea" aparentă desigur, ca o mângâiere, e pusă în seama ivirii neașteptate în sat a circului ambulant, „vizitator" nelipsit an de an. Descrierea este fabuloasă. Printre alte multe arătări, muzicanți, jongleri, contorsioniști și aruncători de flăcări, în cortegiu patrulară și o cămilă uriașă albastră purtând între cocoașe un om cu două capete, care țipa și susținea anunțul publicitar, lung, răsucit și răscolitor în conținut. Apariția „omului invizibil" a luat mințile multora. Până și preotul așezării și miliția au trebuit să intervină pentru a lămuri lumea că toate sunt fantasmagorii, că iluzionistul este o altă mare înșelăciune omenească. Cu toate acestea, Ana, pubera, fata de care copilul se îndrăgostise lulea la prima vedere, dispăruse odată cu plecarea circarilor. Supărarea a fost cumplit de mare și de suportat. Până și nebunul satului, Sile S-S, care nu făcea nimic, ci toată ziua rădea și rostea vorbe fără noimă, pare că a dispărut și el, de-l căutară o mulțime de gălăgioși cu ciomege în mini, fapte ce deveniră periculos de suspecte. Și totuși, pe lângă Macondo al lui Márquez, un loc prea sever, sumbru și sobru, Tehomirul copilăresc al lui Mălăele este o minunăție de care, cu toate năprazniceleile rele petrecute, ajungi să te lipești fără a putea să-l dai vreodată uitării.

Pe nesimțite, „vacanța" micului tehomirean se sfârșise. Cel mai mult l-a afectat faptul că moșu' Dumitru, în timpul „evenimentelor" și a hărțuielilor cu autoritățile locului, nu se știe cum, a fost grav „accidentat", de cumva chiar cu intenție. Însemnează naratorul: „Ne urcarăm pe motocicletă să plecăm, când, în tindă, sprijinindu-se de ziduri, apăru moșu'. Ne salută ridicând o mână, privind undeva, pe lângă noi. Atunci mi-am dat seama că nu mai vedea. Orbise. Plecai, luând cu mine copilăria, casa moșului și toate casele, dealurile, crângurile, cerul și soarele și întreg Tehomirul cu toate întâmplările lui nemaivăzute, lăsând în urmă satul spaimei și al grijilor, condamnat la moarte de niște neisprăviți ce încercau să vindece lumea, otrăvind-o".

Ce oare ați pofti mai introspectiv dar și explorativ decât acestea, este peste poate; un roman miniatural țesut impecabil de Horațiu Mălăele, de-o frumusețe literară cum rar se întâlnește, descătușat narativ în relații și fapte, grațios expuse, demonstrând o anumită probă a șarmului descrierii care îl caracterizează. Am citit cartea de mai multe ori, și tot aș relua textul. ■

Urmare din pagina 2

Liturghie și apofatism (IV)

se manifestă prin această comuniune divino-umană și inter-umană este tocmai capacitatea de a nu epuiza taina celuilalt, ci de a o spori. Apofatismul comuniunii liturgice indică depășirea oricăror reducții ideologice seculare în vederea sublinierii unei demnități cu adevărat ireductibile a omului, înțeles ca partener de dialog al lui Dumnezeu și ca „dumnezeu după har".

Se poate vorbi în liturghie de prezența unei intenționalități principale – o intenționalitate apofatică – îndreptată către Dumnezeu și către tainica Lui prezență. Ea se revelează și prin celelalte intenționalități liturgice îndreptate către participanții la liturghie, către elementele constitutive ale ritualului – icoane, simboluri, gesturi, cuvinte – elemente ce constituie momente catafatice ajutătoare în trăirea tainei lui Dumnezeu. Intenționalitatea apofatică vizează prezența tainică a lui Hristos în liturghie, care nu poate fi redusă la metafizica prezenței. Această prezență apofatică, sesizabilă în afara liturghiei în împrejurările vieții, este trăită aici în dialogul cu Hristos și mai ales în Euharistie. Sunt moduri ale tainei imposibil de sesizat de către rațiunea lipsită de credință. De aceea se poate spune că, în liturghie, comuniunea este apofatică, fiindcă orizontul iubirii pe care liturghia îl deschide este tainic și nesfârșit. Indiferent de momentele liturghiei, omul pune în lucrare acea intenționalitate apofatică îndreptată spre Hristos care învață, care se jertfește și care îndumnezeiește, prin lucrarea Duhului Sfânt.

Concluzii: experiența liturgică și apofatismul

Liturghia este apofatică, „...plină, de nedespărțit de sensul tainei și de sensul Întrupării"[12], adică este o experiență a misterului divin. Întrucât depășește ceea ce înțelegem prin experiență în filosofie, care presupune mai întâi de toate un obiect al experienței, Lacoste a folosit aici termenul de „inexperiență"[13]. Chiar atunci când vorbim fenomenologic despre experiența umană în liturghie, acceptăm că aceasta este o experiență caracterizată de o intenționalitate umană îndreptată către taină. Este o intenționalitate apofatică, orientată, din punct de vedere noetic, spre misterul divin; din punct de vedere noematic, intenționalitatea apofatică străbate simbolurile, icoanele, dogmele sesizând mai multul adâncului incognoscibil al lui Dumnezeu. Nicio cunoaștere prezentă în liturghie nu oferă vreo totalitate închisă, vreo deținere prealabilă care să nu mai aibă nevoie de apofatism. Experiența liturgică, aidoma cunoașterii lui Dumnezeu, este o experiență a tainei.

Dimensiunea apofatică a liturghiei ortodoxe este multiplă. Există, mai întâi, o intenționalitate apofatică principală către Dumnezeul cel mai presus de cunoaștere, pe care o deschide chiar credința înțeleasă în primul rând ca viață și experiență. A ști în ce crezi nu anulează faptul că Dumnezeu rămâne incognoscibil în ființa Sa, făcându-Se cunoscut în energiile Sale necreate, după măsura și vrednicia fiecăruia. În nicio cunoaștere a omului, Dumnezeu nu își pierde incognoscibilitatea și taina. Lumea liturghiei este plină de mister și de prezența apofatică a Dumnezeului care nu poate fi redus la nicio metafizică a prezenței. Există, în al doilea rând, intenționalitatea îndreptată spre comuniunea cu ceilalți, care nu se substituie intenționalității fundamentale către Dumnezeu, ci o dezvăluie odată cu adevărul că și oamenii sunt taine inepuizabile, creați după chipul lui Dumnezeu. Comuniunea cu ceilalți este impregnată de acest simț al tainei, de iubirea pe care Dumnezeu ne-o cere, prin renunțarea la egoismul propriu. În al treilea rând, rugăciunea exprimă o importantă dimensiune apofatică, pentru că aici discursul predicativ al credinței este înlocuit cu cel doxologic, al rugăciunii și al dragostei. Nu în ultimul rând, chiar Euharistia se dezvăluie ca un fenomen apofatic, în care comuniunea cu Dumnezeu este o realitate de o adâncime infinită.

O consecință a acestui apofatism liturgic se referă la cuvintele din limbajul metafizicii care apar în liturghie. Dumnezeu este numit „cauză" și „ființă", fapt care demonstrează că nu conceptele îl reduc la un zeu al metafizicii, ci „jocul de limbaj" în care ele sunt folosite. Atunci când puținele, de altfel, concepte metafizice sunt utilizate în contextul liturghiei, ele nu îl reduc pe Dumnezeu la un zeu onto-teologic. De aceea, gândirea teologică pe care ne-o dezvăluie liturghia ar putea fi considerată o gândire mai adecvată Dumnezeului divin, în măsura în care se acceptă că este vorba aici de o gândire. Chiar când are în fundal credința, intenționalitatea apofatică este orientată către taina de necuprins a lui Dumnezeu, ca parte a unei experiențe complexe al cărei scop este comuniunea reală a omului cu Dumnezeul cel viu, Cel de necuprins cu mintea.

Note

1 Aristotle Papanikolaou, *Being With God: Trinity, Apophaticism, and Divine-Human Communion*, University of Notre Dame Press, 2006, p. 155.

2 Dumitru Stăniloae, *Teologia dogmatică ortodoxă*, vol. 2, pp. part. IV, II B 3.

3 Dumitru Stăniloae, *Teologia dogmatică ortodoxă*, vol. 2, p. 473.

4 A. Louth remarcă faptul că această trecere de la *theosis* prin contemplație, ca la Origen, la *theosis* ca realism al Întrupării se observă încă din opera Sf. Atanasie cel Mare. Andrew Louth, *Originile tradiției mistice creștine. De la Platon la Dionisie Areopagitul*, trad. Elisabeta Voichița Sita, cuvânt înainte de diac. Ioan I. Ică jr Deisis, Sibiu, 2002, p. 114.

5 Olivier Clément, *Trupul morții și al slavei*, p. 22.

6 Vasilios Gondikakis, *Intrarea în Împărăție*, p. 85.

7 Sf Nicolae Cabasila, *Tâlcuirea Dumnezeiestii Liturghii*, trad. Ene Branișteș, Institutul Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 1997, pp. 64–65.

8 Alexander Schmemann, *Euharistia, Taina Împărăției*, p. 141.

9 Dumitru Stăniloae, *Spiritualitate și comuniune în Liturghia ortodoxă*, p. 609.

10 A se vedea meditația I, „Despre o reducție radicală", în Jean-Luc Marion, *Fenomenul erosului. Șase meditații*, trad. Maria Cornelia Ică jr, prezentare de Ioan I. Ică jr, Deisis, Sibiu, 2004.

11 Dumitru Stăniloae, *Spiritualitate și comuniune în Liturghia ortodoxă*, p. 713.

12 Olivier Clément, *Trupul morții și al slavei*, p. 22.

13 Jean-Yves Lacoste, *Experiență și Absolut*, pp. 66, § 19. ■

Nothing`s gonna change, I can FILIT (I)

Ștefan Manasia

Cînd avionul coboară peste pădurile colorate, peste albia secată a Bahluiului. Te gîndești la silvicultorul acela german, după care copacii europeni ar muri dacă nu și-ar pierde frunzele toamna, oricît de calde ar fi devenit toamnele noastre distopice. Somn al coronamentului, odihnă germinativă. Cînd automobilele gazdelor transportă pe serpetinele sprijinite pe păduri aurii-arămii o parte din invitații FILIT, ediția 20-24 octombrie 2021. Festivalul Internațional de Literatură și Traducere Iași este considerat cel mai important de acest gen din estul Europei, un pod legînd culturi și literaturi. Cînd în fața hotelului Unirea (re)cunosc romancieri, poeți, traducători, editori, autori de fantasy și de poezie pentru copii, tot mi-e puțin teamă că pandemia și/sau consecințele actualei/fostei guvernări vor reteza din prima zi FILIT-ul, ceea ce s-a întîmplat cu ediția precedentă. Nu doar că soarele e de *mild autumn*, cum spun englezii, dar și invitații și organizatorii (echipa formidabilă de la Muzeul Literaturii Române Iași, condusă de Lucian Dan Teodorovici și de Florin Lăzărescu) sînt norocoși: nu s-a îmbolnăvit nimeni, evenimentele se desfășoară după cum au fost programate.

Dacă miercuri, 20 octombrie, am socializat liber, făcînd schimb de reviste și cărți, joi 21 octombrie de la prînz, am încercat să-mi înving tracul, ajungînd la primul eveniment, din secțiunea „Scriitori printre liceeni". Împreună cu celălalt invitat, poetul, criticul și cercetătorul literar Șerban Axinte, am luat parte la două dintre cele mai reușite ore de literatură română din viața mea, la Colegiul Național „Garabet Ibrăileanu". Excelentă pregătirea pentru era digitală, excelente discursuri ale profesorilor organizatori, doamna Cristina Chiprian și domnul Cezar-Vasile Hărățu. Nu doar că nu m-am simțit vorbind/recitînd în gol, dar m-au și stimulat întrebările și comentariile, slide=urile de pe ecrane, prezența vie a elevilor din sală și a celor mai mulți – expulzați de pandemie și de managementul macabru guvernamental – în fața monitoarelor de acasă, în „online". Două ceasuri de care mi-a fost frică, pentru că nimic nu este mai greu decît să placi, decît să nu pari *împăiat* unor liceeni. Există un post de radio aici, are și emisiuni culturale. Există o revistă, *Ani de școală*. Cumva profesorul Cezar-Vasile Hărățu mi-a amintit de dascălul meu de română de la Colegiul Național „Alexandru Lahovari", legendarul Emilian Diaconescu.

Entuziasmat după întîlnirea cu liceenii (așa cum le-am spus și lor, lunile de lockdown, interzicerea evenimentelor literare cu public, dar nu și a chermezelor de partid i-au dus la exasperare pre mulți scriitorinci), mă gîndeam *trebuie să meargă și ceva rău*. Prin urmare iată-mă pregătit pentru ca seara literară care începe, dialogul meu cu romancierul belgian Jean Marc Turine să se transforme în fiasco. Și probabil că așa s-ar fi terminat, dacă nu am fi avut un moderator/amfitrion spiritual & erudit în persoana domnului Călin Ciobotari. Fără să ne fi citit, pînă la ora întîlnirii, unul pe celălalt, fără să fi discutat înainte, cred că ne-am completat bine discursurile, cred că am arătat ce au/ce nu au în comun romanele noastre, într-un mod agreabil pentru public. Cineast, realizator radio pentru France Culture, lui Jean Marc Turine i s-a tradus în română, în 2020, la Casa Cărții de Știință, *Teodora, fiica fluviilor*. Aș fi căutat mai mult decît traducătorul Andrei Lazăr un titlu românesc pentru *La Théo des fleuves*, romanul din 2017 care a obținut în 2018 Prix des Cincq Continents de la Francophonie „pentru omagiul adus nu numai romilor, ci tuturor celor oprimați, exilați, victime ale ideologiilor dezumanizante care au marcat secolul XX" – am citat din textul de pe clapeta 1 a ediției românești, nu întîmplător, ci pentru că amîndoi, și eu și domnul Turine, am evocat holocaustul și genocidul romilor în intervențiile noastre: și astăzi romii rămîn cel mai numeros popor fără o patrie în Europa, supus discriminării și xenofobiei, ori chiar asasinatelor motivate rasial. Despre lumea periferiei, a declasaților, a străinului privit (pretutindeni) suspicios am dialogat cu domnul Turine, invitînd în cele din urmă cititorul român la întîlnirea cu universurile diegetice din *Cronovizorul* și *Teodora, fiica fluviilor*. La fel cum despre Holocaust, despre crimele regimului Antonescu, despre antisemitismul carlist etc, etc, școala românească nu ne învață aproape nimic (sub patronajul blînd și indiferent al Academiei), despre deportarea și exterminarea romilor, despre sclavia lor îndelungă (aici nu doar statul, ci și biserca ortodoxă tace mîlc) ne învață puțin spre deloc. Dialogul Manasia – Turine s-a desfășurat în cadrul secțiunii „Scriitori în centru", în sala de conferințe de la Casa Muzeelor (noul sediu al MNLR despre care voi mai glosa).

Seara, pe scena Teatrului Național „Vasile Alecsandri" din Iași, unul din cele mai frumoase teatre europene, a urcat romancierul portughez José Luis Peixoto, invitat al scriitorului și jurnalistului Robert Șerban, după introducerea artistă a lui Cătălin Sava. Peixoto este unul dintre numele cunoscute în noua literatură mondială: prezintă și reprezintă nu doar micul stat iberic, dar și Brazilia celor 200 de milioane de vorbitori de portugheză sau cele cinci state africane rămase sub influență culturală/lingivistică lusitană. Urmaș (acceptat) al lui José Saramago, lui Peixoto i s-a tradus recent la Pandora M, în colecția Anansi contemporan, un roman, *Autobiografia*, dedicat maestrului său literar. Cum încă nu l-am citit, amintesc aici entuziasmul de după lectura *Cimitirului de piane*, editat cu ani în urmă la Polirom, care mi se părea că se depărtează aseptic de barochismul cam flasc, de lirismul pe care le cam detestam la Saramago și Lobo Antunes. *Autobiografia* abia aștept s-o citesc, promițînd un voyeurism memorialistic de zile mari.

Vineri, 22 octombrie, tot pe scena Naționalului ieșean, tot în cadrul „Serilor FILIT" s-a desfășurat „Noaptea albă a poeziei" – ca întotdeauna evenimentul cel mai așteptat al Festivalului, pentru că aici lucrurile evoluează neașteptat, poeții fiind un pluriorganism cultural imprevizibil, anarhist, creativ. Prezentatori au fost de data aceasta Marin Mălaicu-Hondrari și Alex Tocilescu, care mi-au amintit de gazdele show-urilor MTV (din anii '90). În deschidere s-a produs Mugur Grosu, într-un happening poetico-muzical. Apoi au citit,

Seara de poezie croată - FILIT 2021 - moderată de Radu Andriescu

recitat, performat, în dezordine browniană, cei pe care îi voi numi aici alfabetic: Radu Andriescu (primul punct culminant al serii, un poem-carte, colosal!), Șerban Axinte, Marius Chivu, Monica Cure, Goran Colakhodzic, Andrew Davidson-Novosivschei, Mircea Dan Duță, Bogdan Ghiu, Cristina Hermeziu, Florin Iaru, Doina Ioanid, Miroslav Kirin, Ștefan Manasia, Ioana Nicolaie, Radu Sergiu Ruba, Robert Șerban, Olga Ștefan (al doilea punct culminant, marcat de un nou stil poetic al autoarei), Nada Topic, Radu Vancu, Lucian Vasiliu, Miruna Vlada și Elena Vlădăreanu. Ca întotdeauna seara de poezie – „legală" – e dezbătută și a doua zi și, în mod subtil, continuată.

Sîmbătă de la 12.30, în neîncăpătoarea sală de conferințe de la Casa Muzeelor (Str. Vasile Alecsandri nr.6) a avut loc prezentarea colecției *Parodii originale* (Editura Muzeelor Literare, Iași, 2021). Pornind de la un vers și de la un titlu pe care trebuia să-l păstreze în noul poem, cincizeci de poeți români din toate generațiile literare au partcipat la scrierea a cinci volume colective, fiecare dedicat unui/patronat de un poet ieșean posesor de casă memorială sau de muzeu literar (iașiot); cei cinci revizitați au fost: Vasile Alecsandri, Mihai Eminescu, Mihail Codreanu, George Topârceanu și Otilia Cazimir. Bogdan Crețu, Marius Chivu și (omul din spatele proiectului) Florin Lăzărescu au invitat poeții prezenți în sală & în antologie să expună ce li s-a părut fascinant/dificil/amuzant în scrierea celor cinci texte noi germinate din operele celor vechi. Și tot sîmbătă, de la ora 16, răsfățul pohetic a continuat la Beer Zone Pub, unde am putut savura bere englezească (Green Mountain), ascultîndu-i pe Radu Andriescu și invitații săi cuprinși în antologia *3 poeți croați* (Iași, Editura Muzeelor Literare, 2021) – traducere din croată de Adrian Oproiu. Miroslav Kirin, Nada Topic și Goran Kolakhodzic sînt trei poeți contemporani (unul născut în deceniul șase, una, în deceniul șapte, celălalt, în deceniul nouă din secolul XX) care trăiesc în/lîngă Zagreb și scriu o poezie contaminată de discursul democratizat din poezia anglo-americană, oarecum expurgată de metafore, de meditațiile greoaie, de monologul narcisist; croații scriu laconic, limpede, percutant. Serile FILIT au continuat sîmbătă pe scena Teatrului Național „Vasile Alecsandri", cu ediția a IV-a a „Zilelor Sofia Nădejde", sub tema *Procentul convenabil. Cum scriem cînd scriem despre noi*. Gazda evenimentului a fost realizatoarea de la Radio România Cultural, poeta Elena Vlădăreanu. Invitatele ei, Simona Goșu, Mihaela Miroiu, Alina Nelega, Ioana Nicolaie și Miruna Vlada, toate, binecunoscute scriitoare și universitare române. M-a fascinat (ca de fiecare dată) discursul logic, decent, seducător al doamnei profesoare Miroiu (mai nou autoarea unui roman despre care credem că se va tot vorbi).

Va urma

■

Anna Santoliquido

Numele autoarei apare pe coperțile a numeroase volume de versuri și de traduceri din engleză și spaniolă și pe cele ale operelor sale apărute în diferite țări. Ex cadru didactic – profesoară de engleză la Universitatea din Bari –, a publicat, printre altele, și următoarele volume de versuri: *I figli della Terra* (1981), *Decodificazione* (1986), *Trasfigurazione* (1996), *Rea confessa* (1996), *Il feudo* (1988), *Confessioni di fine Millennio* (2000), *Bucarest* (2001), *Nei cristalli del tempo* (2015), *Versi a Teocrito* (2015). În românește este prezentă cu volumul bilingv *Casa de piatră – La casa di pietra* (2014), în traducerea lui Răzvan Voncu.

GRAMMELOT

a Dario Fo

è uno scrigno di curiosità
la mia pagina
attraversata da fiumi sotterranei

al mattino
trovo la sabbia del deserto
e orme di animali estinti

se affiorano i pesci
le parole debordano
e un tremolio mi prende

una notte ho visto
la ragazza con l'orecchino di perla
e la Vergine delle rocce

l'urlo di Munch
mi sconvolge
e mi perdo

GRAMMELOT

lui Dario Fo

pagina mea
e un scrin de curiozități
străbătută de râuri subterane

dimineața
găsesc nisipul din pustie
și urme de animale dispărute

dacă ies la suprafață peștii
vorbele se revarsă
și mă cuprinde un tremur

într-o noapte am văzut-o
pe fata cu cercelul de perlă
și pe Fecioara de pe stânci

strigătul lui Munch
mă răvășește
și mă pierd

L'esplosione

a Franca Amendola

quando sono nata
straripò la fiumara
cantarono i galli
e i fringuelli

quando sono nata
nitrirono i cavalli
mia madre digrignò i denti
e si votò alla Madonna

quando sono nata
le stelle erranti patteggiarono
e uno spirito battagliero
scese sulla terra

quando sono nata
il vento si adagiò sul tetto
riprese fiato
e raccolse il vagito

eXploZIA

pentru Franca Amendola

când m-am născut
s-a revărsat pârâul
cântau cocoșii
și cintezele

când m-am născut
au nechezar caii
mama a scrâșnit din dinți
și s-a rugat la Fecioara

când m-am născut
stelele rătăcitoare s-au înțeles
un spirit războinic
a coborât pe pământ

când m-am născut
vântul s-a întins pe-acoperiș
și-a recăpătat suflarea
și a primit întâiul scâncet

IN VINO VERITAS

a Quinto Orazio Flacco

nelle sere d'inverno
l'assalto dei lupi
e la neve sui tetti

serenate e strambotti
nei paesi del Sud

il ceppo scoppiettante
e il vigore dell'aglianico
nei tuguri dei braccianti

con le note dell'organetto
mia madre spillava il nettare dalla botte
mio padre affettava formaggio e salsiccia

noi bambini a piedi nudi
spiavamo dal cantuccio del soppalco
le gole arse dal fumo e dal desiderio

bevevano a garganella i maschi
osannavano il Creatore

scorreva il vino
il sangue della vigna
l'orgoglio dei cafoni

IN VINO VERITAS

lui Quinto Orazio Flacco

în serile de iarnă
atacul lupilor
și zăpada pe acoperișuri

serenade și versuri populare
în satele din Sud

butucul ce troznește
și tăria vinului
în bordeiele lucrătorilor

pe notele muzicuței
mama scurgea nectarul din butoi
tata tăia în bucăți brânza și cârnatul

noi copiii cu picioarele goale
urmăream din colțișorul din mansardă
cu gâtlejurile arse de fum și poftă

bărbații trăgeau o dușcă din sticlă
îi mulțumeau Celui de Sus

vinul curgea
sângele viei
mândria țăranilor

La casa nell'aria

col passare degli anni
ho costruito una casa
tra cielo e terra

la proteggono i venti
gli spiriti dell'aria
e le stelle binarie

è impastata di sogni
e brina del bosco
riluce notte e giorno

non ho tradito
la casa di pietra
mi attira la leggerezza

la casa sospesa
è adornata di versi
e germogli

mi rifugio
quando sono stanca
e trabocco

casa În aER

odată cu trecerea anilor
am construit o casă
între cer și pământ

o apără vântul
spiritele aerului
și stelele binare

e plămădită din visuri
și roua din păduri
strălucește zi și noapte

nu mi-am trădat
casa de piatră
mă atrage ușurătatea
casa ce atârnă
este împodobită cu versuri
și muguri

mă refugiez
când sunt obosită
și mă revărs

În românește
de **Ștefan Damian**

■

Gradul zero al transmisiei

Oana Pughineanu

Am revăzut de curând filmul *Fahrenheit 451* regizat de Truffaut, film văzut pentru prima dată în sala arhiplină a Cinematecii din Casa de cultură a studenților, în '95. Scena care m-a impresionat cel mai mult atunci era cea cu programul interactiv de televiziune *The Family*, în care soția încearcă să dea răspunsurile corecte pentru rezolvarea unor probleme casnice banale. Revăzut după mai bine de 25 de ani și nenumărate ecrane și aplicații (de computer sau telefon) care s-au adăugat celebrului tv, ocupând mai multe ore din viața oricui, filmul rămâne încă straniu, dar elementele care acum îmi sar în ochi sunt cu totul altele. Sunt momentele de „libertate", reprezentate, în principal, de intervalul de timp pe care personajele îl parcurg de la servici până acasă, străbătând prin iarbă, câmpuri ce nu par să ducă undeva și ajungând într-un cartier de case construit într-o pădure, cu un look bauhaus. Aici, „în natură", au loc și discuțiile cele mai importante între cele două personaje care ies din tiparul societății în care trăiesc și care fug, la finalul filmului, în regiunea oamenilor-cărți, un soi de parc natural, căci oamenii-cărți trăiesc, practic, într-o pădure, aproape fără un acoperiș deasupra capului, hoinărind mereu, prin ploaie sau ninsoare, murmurând în continuu cărțile pe care le-au învățat pe de rost, cărțile pe care le încarnează. Nu pare să existe între ei vreun dialog, o întâlnire buberiană, fiecare rămânând blocat în propria minte, în repetiția aceluiași text, trecând unii pe lângă alții fără să se vadă sau să se audă. Cultura clasică, a cărții, este salvată și transmisă mai departe în ceea ce pare un mare spital 9, în aer liber. De cealaltă parte, societatea pe care oamenii-cărți o lasă în urmă, este una a interacțiunii formale, goale, a „umplerii timpului". Pastilele și ecranul televizorului rezolvă orice problemă, iar sănătatea societății este menținută prin denunțarea oamenilor care dețin, pe ascuns, cărți.

La ora apariției filmului, formula lui McLuhan „mediul este mesajul" și imaginea mijloacelor de comunicare în masă ca „extensie a omului" era deja cunoscută. Între timp, extensia a devenit lumea omului, și ceea ce nu au putut prevedea vechile distopii este imposibilitatea unui „log out". Nu există pauza, „drumul de la muncă până acasă", câmpul, pădurea, posibilitatea de a alege între pilula albastră sau roșie, o „peșteră a ideilor" și o lume a adevărului (cel puțin nu până o va construi Donald Trump care intenționează să lanseze pe piață propria rețea de socializare numită Truth). Lumea trupurilor și ideologiilor bazată pe dihotomii, este lumea dilemei califului Omar. Întotdeauna unele biblioteci vor trebui arse, altele păstrate, dar acum „standardele comunității" operează diferit asupra supușilor. Califul Omar vrea să citească el însuși tot înainte de a decide ce este conform și ceea ce nu este. Orice ar face sau ar gândi supusul (fie că citește, privește ecrane sau se plimbă prin pădure) devine suspect în momentul în care oprește transmisia. Nu mai postează fotografii cu mâncare, nu mai intră sau iese din relații „complicate", nu își expune zilnic mostra de critică socială, nu mai contorizează pașii/pulsul și nici nu folosește aplicația gps, întrerupând continua autolocalizare. Dacă în lumea imaginată de Bradbury și Truffaut păcatul era transmiterea unui anumit gen de informații (cele din cărțile care „nu spun nimic", le prezintă oamenilor vieți pe care nu le pot trăi, rupte de realitate), acum păcatul este întreruperea transmisiei (indiferent de ce se transmite). Rețeaua va decide mai apoi dacă experiența transmisă se înscrie sau nu în standarde (în paranteză fie spus, ceea ce nu iese niciodată din standarde seamănă tot mai mult cu jocul interactiv din *Fahrenheit* 451) și poate decide excomunicări pe perioade limitate de timp sau pe viață. Pare încă o reminiscență de gândire din timpul trupurilor și ideologiilor și ar fi interesant de văzut dacă ea se va păstra în viitorul Metavers anunțat de fondatorul FB (dilema califului Omar era una culturală, legată de interzicerea unor informații și propagarea altora, ori în lumea virtuală cu aplicații comerciale în real, nu există date care trebuie culese și date care nu trebuie culese. Totul trebuie cules.) Metaversul va fi gradul zero al transmisiei. Cetățenii acestei autocrații preocupată doar de propria extindere (după cum o numește Adrienne LaFrance în *The Atlantic*) vor avea posibilitatea, ajutați de gadgeturi VR să rămână conectați non stop le medii virtuale comune. Zuckerberg descrie Metaversul în termenii următori: "You can think about the Metaverse as an embodied internet, where instead of just viewing content — you are in it. (Te poți gândi la Metavers ca la un internet încărnat, unde în loc de a vedea conținutul ești înăuntrul lui"). Puțini vor fi cei care, precum în vechile distopii, gen *Fahrenheit 451* și deja îmbătrânitul și depășitul *Matrix* (construit tot după milenara formulă a ieșirii din peștera ideilor) își vor permite pauza dintre muncă și casă, plimbările prin păduri cosmice (cea mai nouă distracție pentru mai marii lumii precum Musk și Bezos). Viitorul unei societăți ai cărei cetățeni vor fi imersați total în lumea virtuală pare să fie un plan mai realist de afaceri decât colonizarea altor planete. În fond, după cum observă, Ryan Zickgraf, „istoria FB dovedește că este mult mai ușor să colonizezi minți decât să colonizezi Marte". Termenul Metavers apare în romanul lui Neal Stephenson din 1992, *Snow Crash*. Este un autor nu doar adorat în mediul Silicon Valley, ci și angajat de către firma Magic Leap pentru a ajuta la construirea „realului" Metavers. Probabil, impactul Metaversului va fi în viitor același pe care l-a avut și în romanul lui Stephenson: „guvernul a devenit irelevant iar pământul este împărțit în orașe-stat în franciză conduse de mari afaceri. Triumful anarho-capitalismului a dus, la rândul său, la creșterea vertiginoasă a inegalității și la deteriorarea condițiilor materiale, în timp ce Metaversul oferă maselor un refugiu – sau cel puțin o distragere a atenției – față de societatea decăzută din jurul lor" (Ryan Zickgraf, articolul: *Mark Zuckerberg's "Metaverse" Is a Dystopian Nightmare*, jacobin.com).

Lars Herrmann *Eșuat*, pix, baiț pe hârtie, 21x14

Lars Herrmann *Cupă și lance*, stilou pe hârtie, 50x70 cm

dráMA. 12. Odorhei

Claudiu Groza

Shorts

Un festival de teatru cu un profil distinct și original a ajuns anul ăsta la a 12-a ediție, la Odorheiu Secuiesc, organizat de Teatrul „Tomcsa Sándor". Intitulat dráMA, el coagulează producții din cele mai inovative ale teatrelor și companiilor – predilect – de limbă maghiară din România, găzduiește un redutabil concurs de dramaturgie (cu derulare bilingvă și participare impresionantă – peste 130 de texte înscrise în 2021) și are o atmosferă destinsă, profesionistă și prietenoasă. Am ajuns pentru prima dată la Odorhei la finalul lui septembrie, în ciuda numeroaselor invitații primite în anii anteriori, din păcate neonorate. Și pot să spun că am avut contact cu o parte dinamică, dar mai puțin itinerată, deci mai puțin cunoscută, a montărilor teatrelor de limbă maghiară din Ardeal – o experiență profesională folositoare.

Teatrul „Tomcsa Sándor" este un teatru mic, dar deloc provincial. Dimpotrivă, cu o echipă bine sudată, dedicată și disciplinat-profesionistă, reușește aproape în fiecare an să atragă atenția cu câte o producție spectaculoasă. Anul trecut, de pildă, a făcut-o cu *Shorts*, un spectacol-film, în format adaptat condițiilor de *lockdown*, de fapt un colaj extrem de ingenios după mai multe piese foarte scurte (unele abia schițate, de-a dreptul) ale lui Beckett, în regia lui Zalán Zakariás, premiat la Gala Premiilor UNITER 2021. Construit în diverse spații de interior sau exterior – de la scena teatrului, ateliere sau birouri la parcul din apropiere – spectacolul surprinde și redă perfect acel *fragmentarism onomatopeic*, i-aș spune, de un absurd aproape ermetic, tipic beckettian, în egală măsură sumbru și extrem de ludic. Asta e amprenta cea mai frapantă și cea mai remarcabilă a montării care (re)aduce în prim-plan aproape toată echipa de actori, în roluri interpretate cu precizie, finețe și poftă de joc. Un spectacol care marchează nu doar un moment cultural pregnant, ci și un moment de reconfigurare a formulelor teatrale.

O să punctez câteva producții care mi-au atras atenția prin elemente artistice originale, chiar dacă unele mi-au fost accesibile doar prin rezumate ale „poveștii", deci receptarea n-a fost întrutotul fluentă. Cred însă că nu exagerez și nici nu mă înșel apreciind în *Desigur*, de Tamás Boglár & Tamás Gyopár (Teatrul „Figura", Gheorgheni) performanța interpretării, naturalețea și minimalismul plăcut, mișcător al jocului de scenă, scenografia asimetrică, foarte plastică – e un fel de confesiune/ocheadă în viața unei mame singure cu un copil mic. Scurt, puternic și convingător.

Interpretarea, respectiv rafinamentul și geometria coregrafică, a fost punctul forte și în experimentala propunere a Teatrului „Andrei Mureșanu" din Sfântu Gheorghe – *Destin(s),* cu Elena Popa și Fatma Mohamed. Cele două excelente actrițe au construit un discurs hibrid, pe mai multe planuri – de la cel fizic la cel vizual și cel auditiv – oarecum disjuncte și parent deconcertante, dar unite de tema-umbrelă a titlului. Între dialogul Liiceanu-Pleșu care se aude din televizor, fundalul video cu animale sălbatice și peisaje naturale și coregrafia din prim-plan se edifică o relație subtilă, dar care presupune un mic efort de decriptare din partea privitorului. Aceasta e de fapt provocarea acestui exercițiu artistic – tot o formă, cred, de a re-formula tiparele discursului artistic după *heblul* din prima jumătate a lui 2020. Un spectacol-eseu, aș spune.

Prin scriitura inteligentă și „croită" pe personalitatea celor trei protagoniste excelente a cucerit publicul *Julieta fără Romeo* de Bogdan Theodor Olteanu și Alex Mircioi, în regia primului (Teatrul Odeon, București). Pe canavaua scenei balconului din piesa shakespeariană, textul sondează de fapt, într-o manieră totodată ludică și dramatică, traumatice relații de familie și intime prin devoalarea destinului a trei femei de vârste și condiții diferite. O scriitură inteligentă, cu trimiteri culturale subtile și mult-mult, bine dozat umor, a permis celor trei interprete – Elvira Deatcu, Ruxandra Maniu și Ioana Bugarin – să facă roluri-bijuterie, cu un firesc și o virtuozitate a stăpânirii rolurilor care a smuls exclamații de emoție și hohote de râs audienței. Un spectacol atât de bine calibrat din toate punctele de vedere n-am mai văzut de mult.

S-a jucat la dráMA și o producție pe care o văzusem cu câteva zile înainte la ea acasă: *Tigrul sibian* de Gianina Cărbunariu, regia Tóth Tünde (Teatrul „Szigligeti", Oradea). Un spectacol în care textul este abordat într-o cheie atipică – dar foarte validă semantic – față de montările în limba română. Uzând de abilitățile notabile ale colegilor săi de la „Szigligeti" (încă o echipă actoricească de primă mână), regizoarea mizează pe elementul ludic-burlesc, chiar *dark*, al narațiunii, edificând un aproape-*musical* parodic și ironic, foarte jucăuș dar foarte sarcastic în subtexte, totodată, cu un efect final în spiritul textului, empatic adică. O propunere diferită, proaspătă, a unei piese cu mare impact social la vremea scrierii sale.

Opulent, dar nu strident, cu un formalism apropiat de cel al operei, dar nu uscat și nici gălăgios-declamativ, *catchy* în pofida duratei sale de 4 ore s-a dovedit *Rasputin* de Szőcs Géza, în regia lui Sardar Tagirovski (Teatrul de Nord Satu Mare, trupa „Harag György"). Piesa lui Szőcs este un fel de amplă frescă trans-istorică (întrucât abordată în cheie postmodernă, contemporană) a perioadei de zenit a țarismului rus, cu profețiile crunte și influența bizară a călugărului Rasputin asupra familiei imperiale. Interesant este că autorul nu demonizează personajul principal, așa cum s-a întâmplat de-a lungul timpului, ci îl așează într-o grilă ambiguă, undeva între salvator și demiurg malefic. Cu apetența lui pentru plasticitatea vizuală și amploarea scenică, Tagirovski preia perfect această frescă literară și o transpune monumental în scenă, într-un spectacol cu destule provocări pentru privitor, dar care, cu siguranță, e o experiență teatrală pe care o recomand! Remarc dintre excelenții actori sătmăreni pe Rappert-Vencz Gábor, titularul rolului principal, pentru echilibrul și anduranța interpretării.

Acuratețea jocului scenic și combinația reușită dintre text, coregrafie și muzica *live* au fost de notat în *aritmia.doc,* regia Kolcsár József (Teatrul „Tamási Áron" Sfântu Gheorghe & Udvartér Teátrum Târgu Secuiesc. Un spectacol-compozit, inteligent articulat, dinamic, cu un text adesea auto-referențial și o atmosferă ca-n filmele lui Woody Allen.

În fine, două vorbe despre alte două montări ale gazdelor. Savuros s-a dovedit *Perkucigó* de Székely Csaba, montat/jucat de Fekete Zsolt. Actorul și-a construit monologul din povești despre propria viață, din condiția de minoritar confruntat cu temerile familiei și etniei sale dar și cu prejudecățile majorității (titlul e un calc între „percuție" și „țigan", după cum și spune Zsolt la un moment dat). Un recital excelent articulat ca scriitură și interpretare (interactivă) actoricească și muzicală, cu mult umor și multe jocuri de cuvinte, creând o senină apropiere inter-umană.

Într-un registru nu foarte îndepărtat, *Pe perioadă nedeterminată*, în regia lui Vladimir Anton, propune mai multe secvențe/monoloage de câte șapte minute, fiecare spunând câte o poveste. Spectacolul se joacă în vitrinele magazinelor din oraș, publicul fiind astfel un „intrus". Scurtele istorii sunt din cele mai diverse, de la mica idilă cu baloane colorate a unui băiețel de grădiniță cu o colegă la problemele de memorie ale unei femei, de la capcana „gloriei" online la supărarea unui măcelar pe vegetarieni sau la povestea unui pantof al Madonnei ajuns într-un second-hand odorheian. Un demers artistic atrăgător și plin de haz, care pune în valoare actorii și captează publicul și în afara sălii de teatru. ■

Pentru ceea ce ne face fericiți... o capodoperă „în stil italian”

Eugen Cojocaru

Gli anni più belli / Anii noștri de glorie (2020, 129 minute), mai potrivit *Anii noștri cei mai frumoși*, deoarece subiectul nu e cu „glorii” eroice stil *action*. Însă *Cei mai frumoși ani* e, deja, pentru *La Belle Époque* (2019). Filmat la (2019) *Studiourile Cinecittà*, Roma, Neapole și Ronciglione, s-a bucurat de mare succes cu emoționantul spectacol oferit publicului surprins de autenticitatea și profunzimea poveștilor și eroilor (aidoma multora dintre noi!) și „trăim” împreună 40 de ani din viața a patru prieteni... Trei băieți și o fată ne poartă, din Italia anilor ‘80 până în prezent, într-un carusel al sentimentelor și întâmplărilor prin care „trecem” toți: prietenie, generozitate, bucurii, gelozie, trădare, despărțiri, speranțe și idealuri ale tinereții și ce vor deveni...

Giulio (*Ristuccia=reîmprospătat* Pierfrancesco Favino), *Gemma* (Micaela Ramazzotti), *Paolo* (*Incoronato* Kim Rossi Stuart) și *Riccardo* zis *Surv* (Claudio Santamaria) sunt patru adolescenți de 16 ani, idealiști și nedespărțiți. Din 1982 până în prezent destinele lor se intersectează constant, împărtășesc succese și eșecuri, vise și dezamăgiri care se suprapun într-o mare poveste de prietenie și distanțare, iubire și trădare. Suntem martori și la schimbările din societatea italiană (și lume), deși mai tot se petrece la Roma, chiar orașul natal al actorilor. În premieră e frumoasa piesă de titlu *Gli anni più belli* de Claudio Baglioni - coloana sonoră e perfect integrată în tramă și aparține lui Nicola Piovani, pianist, compozitor și dirijor. Atmosfera e învăluită în bucurie, exuberanță, poftă de viață în țara discuțiilor lungi și aprinse, a mâncărurilor gustoase și a vinului bun.

Totul începe vesel și inocent, ca de obicei, însă... Cei trei băieți nu se cunosc, sunt la discotecă întreruptă de scandalul demonstrației de afară – fug panicați, sunt prinși în luptele de stradă, dar scapă. Însă *Riccardo* se întoarce spre cordonul de polițiști: *Noi nu suntem violenți*! E împușcat grav. Ceilalți doi îl salvează ducându-l cu o mașină la spital și, minune, scapă – de aceea va fi *Surv* pentru ei, de la survivor. Asta i-a unit mult și-și promit să rămână nedespărțiți... Merg la părinții lui, cu vilă pe malul unui lac pitoresc, construiesc o hulubărie și țin porumbei (simboluri ale păcii și libertății), fac baie - jură să fie fericiți și să schimbe lumea în bine. *Giulio* vede, la un garaj, un vechi Mercedes (statut de putere și reușită) roșu decapotabil vechi, împrumută banii, îl repară cu mult efort și merg, toți patru, în viteză la vechiul viaduct roman și fac o poză care-i va urmări toată viața! Sunt multe scene antologice, pline de semnificații profunde - fără să povestim narativul, „trecem în revistă”... Lecția de zbor dată de *Paolo Incoronato* (=Încoronatul „ales” *Spiritus Rector* al lor și al înțelegerii lumii și epocii!), la școală, cu pasărea sa (simbolul libertății) pe umăr; așa o impresionează pe Gemma și trăiesc un an idilic. Dar viața începe să lovească: tatăl lui *Giulio* îi vinde Mercedesul și aproape-l bate, dar ceilalți sar în apărare, mama *Gemmei* moare, mătușa ei o ia la Neapole, dar ea fuge la *Paolo*, prima dată acasă, urcă plângând scările în spirală și intră în camera sa rugându-l să rămână la el... Tineri de 17 ani, el nu poate, ea (încă o scenă antologică) se lasă repede deflorată și pleacă; îi face semne cu mâna când urcă în mașina mătușii și strigă *Ti ammo!*, *Paolo*, la geam: Îți voi scrie! Pasărea zboară la ea, se întoarce și moare izbindu-se de celălalt geam închis - un semn al viitorului, pentru multă vreme... Timpul e linear până aici, cum e tinerețea: fără gânduri, directă, debordantă, entuziastă în specificul ei de *Trăiește-ți clipa!* Din acest moment „intervine” un superb montaj în / prin care temporalitatea „sens unic” e suspendată, reliefând ubicuitatea timpului – trecut, prezent și viitor se întrepătrund și influențează reciproc viața! *Gemma* îi răspunde la scrisori abia când face 18 ani - intervine, acum, alt procedeu *psihologic-filmic*: *Paolo* și *Gemma* se adresează direct spectatorului - sunt celebrii *Romeo e Giulia* „actualizați” în era *capitalismului sălbatic* după anii ’90! Cu maturitatea vine și auto-reflectarea... *Ricardo* și *Giulio* n-o folosesc: ei se lasă mai mult trăiți de întâmplare. Feliile de viață prezentate de regizorul Gabriele Muccino și scenarist cu Paolo Costella după subiectul celebrei pelicule *Ce mult ne-am iubit* (1974) de Ettore Scola cu renumitul duo Age & Scarpelli sunt de o tulburătoare autenticitate

Ajungem la Căderea Zidului Berlinului... Am sperat că lumea va deveni mai frumoasă!, constată ei în anii ’90 și drumurile lor se despart: *Giulio* devine avocat, *Paolo* speră să fie profesor titular, *Ricardo* cochetează cu actoria, apoi scrie cronci de film și studii pertinente despre cinema-ul italian. Nu întâmplător *Paolo* e *Spiritus Rector* ca dascăl de latină, greacă și italiană e apărătorul marii ere a umanismului greco-roman care a născut, finalmente, democrațiile occidentale, în pericol de dispariție. Tinerii răsfățați autohtoni nu sunt interesați de cultură, deși el le spune apocaliptic: *Nu lăsați lumea să vă definească, definiți voi lumea!* Din nou scenă antologică: elevii pleacă fără să-l salute... *Surv*, figurant într-un film cu Nero, cucerește o colegă de platou: *Să trăim viața cum dorim!* Se vor căsători, dar și cu ei destinul are alte planuri... Deseori nu ne dăm seama în ce situații „cădem”, cum exclamă *Gemma* în prima ei auto-introspecție pentru public: *Pentru mine viața asta e normală.*! *Paolo* și *Gemma* se reîntâlnesc, întâmplător, la Roma: se folosesc des prim-planuri care subliniază empatica interpretare a talentaților actori - contrar tiparului italian, se vorbește mai puțin și e multă mimică expresivă plină de înțelesuri: tăcerile profunde spun mai mult!

Acest epos concentrat de 129 de minute conține și numeroase erudite filiații și „luări de poziție” față de alte producții celebre: în primul rînd menționatul *Ce mult ne-am iubit* (1974) de Ettore Scola, tot cu trei tineri (foști luptători în rezistența anti-fascistă) și o fată (Stefania Sandrelli, Vittorio Gassman, Nino Manfredi, Stefano Satta Flores) ale căror destine și crez într-o lume mai bună sunt urmărite până în anii ’70. Suprinzător: sunt aproape „identici”: un prof de umaniste, unul care are servicii minore și un avocat, iar ea nu prea știe ce vrea! *Profesorul* e idealist (nihilist, aici), *Luciana* îl trădează pe *Nicola* cu serviciul său amărât și-l ia pe avocat - „omagii coincidente”! Și Ettore Scola are „referințe” la alt mare clasic: *The Best Years of Our Lives* (1946) regizat de William Wyler cu Fredric March, Myrna Loy, Dana Andrews, Teresa Wright, Virginia Mayo și Harold Russell. A câștigat *Oscarul* pentru cel mai bun film și prezintă trei soldați americani întorși la viața civiă după al 2-lea Război Mondial și problemele de reintegrare. Gabriele Muccini vrea să „fixeze” evoluția după epoca Scola. Sunt aluzii la *Amarcord*-ul lui Fellini, dar e exagerat - singura „comunitate” ar fi că un avocat e naratorul. Ettore Scola dedică filmul lui De Sica (*Hoții de biciclete*, *Sciascia*) și genialei sale pelicule *Ieri, azi, mâine* (1963), în trei părți: *Adelina di Napoli* – femeia anilor ’50 (Loren) nu se vinde pe ea și soțul (Mastroianni) cu copiii pentru nimic în lume, nici dacă ar ajunge la închisoare! În *Anna di Milan* (tot Loren) italianca anilor ’60 e soția unui om bogat, interesată doar de bani și plăceri „superficiale” cu șoferul ei (Mastroianni); iar în *Mara di Roma* (tot ei) avem, *in nuce*, subiectul *Căsătoriei în stil italian* cu Loren ca „escortă”.

Gabriele Muccini ne oferă și multe savuroase referiri „fulgurante” cum e scena cu *Paolo*, *Gemma* și *Surv* la Fontana di Trevi, *Surv* plânge singur pe scările din *Vacanță la Roma*, unde coborau fericiți Audrey Hepburn și Gregory Peck (1953, tot William Wyler)! *Paolo* și *Gemma* trec doar pe *Treptele spaniole*, unde a fost o scenă delicioasă din idila romantică americană, la fel pe lângă Bocca della Verità / biserica Santa Maria de Cosmedin, celebra față a Gorgonei care pedepsește pe mincinoșii care pun mâna în gura ei ș. m. a. În acest film genial, și Roma e personaj principal, cu „trăiri proprii” nenumărate spunând: fiecare colț al Cetății Eterne are atâtea de spus, vesele și triste... Când *Paolo* află, în fața școlii, că a fost trădat, reacționează (prim-planuri tulburătoare cu cei trei) ca *Nicola*, la Ettore Scola: lipsă de aer și nu înțelege nimic, dar nu e violent, deoarece poartă numele fondatorului creștin Paul care vine la Roma să aducă *Iubire* și

➲

Pace! Antologica scenă se termină (aici) fellinian: elevii trec nepăsători pe lângă această dramă profundă - viitoare victime sigure! Neîntâmplător, *Surv* (*Salvatul* altruist) îi va reuni... Impresionantă scena când el și *Gemma* cântă disperat-bucuroși de revedere, după ani, în modesta sa mașină, cu radio-ul: *Un amico ti ricordo di me!*... Muzica și narativul sunt îmbinate și ele superb, întregind muzical această capodoperă filmică. Se despart recunosc amândoi că tot *Caută fericirea!*

Paolo continuă, tenace, misiunea umanistă de formare a viitorilor oameni și spune bacalaureaților: *Să nu fiți dependenți de admirația celorlalți! Fiți gata să vă luați zborul! Zborul* și *păsările*: Libertatea și democrația! Adevărurile și dreptatea sunt (re)„clamate" de fiecare personaj, dar vedem că se „împarte": fiecare are o „parcelă" din ele și din greșeli. Salba de scene antologice intră într-un climax bine dozat spre final: *Paolo* și *Gemma* (are un băiețel) se reîntâlnesc bucuroși, ea îl invită la Opera di Roma, unde e șefa cafenelei. Întâmplător se numește doar ce nu înțelegem: e *Tosca* de Puccini: se cântă celebra arie a lui Cavaradossi, *Adio la vita*. *Paolo* stă lângă fiul *Gemmei*, se întoarce: *Gemma* îi privește prin geamul ușii de la sală - prim-planuri cu expresii cât o mie de cuvinte. Pasărea lui *Paolo* renaște *fellinian-suprarealist* și zboară veselă deasupra publicului... Crescendo muzical și filmic pe finalul ariei - montaj genial: *Gemma* se întoarce de la geam și... urcă în fugă scările în spirală de la casa lui *Paolo* (lumea se învârte, dar, dacă vrem, ajungem sus, unde eram odată fericiți!) când avea 16 ani, apoi cea după fuga din Neapole și acum (după spectacol) simultan cu finalul grandios *Vincerò! La vita*... îi cade în brațe, în cameră a sa! *Giulio* o ia pe *Sveva* și-i arată în ce condiții modeste a trăit până la 20 de ani: *La noi totul se rezolva cu cureaua! Și mamei îi era frică... Sveva, să nu faci vreun compromis pentru nimeni și nimic! Tu ai oportunitatea asta... Ești mai norocoasă decât crezi!* Filmul ne învață ce e și cum trebuie trăită viața... *Surv* aranjează să se vadă cu *Paul* și *Giulio* la restaurantul lor: e seară, *Giulio* vine ultimul și-i vede prin vitrină discutând destinși, bucuroși. Prim-planuri: sentimente ce ar fi cerut pagini de explicații - antologic! Intră, se îmbrățișează cu *Surv* ezită cu *Paolo*, dar se strâng zâmbind ușurați. Toastează *Pentru lucrurile care ne fac fericiți!*, ca în adolescență. Amintiri dar și discuții contradictorii, dar vechea armonie învinge! *Giulio*: *Eu nu sunt fericit!* Toți surâd... *Paolo*: *Zâmbetul e semnul că am reușit să trecem prin toate*... Cântă ceva din tinerețea lor și merg la *Paolo*, care îi invită: *De Revelion dăm o petrecere, aici, pe acoperiș*... Stau toți patru pe canapea, se uită la poza cu Mercedesul decapotabil roșu, la viaduct, cu hulubăria refăcută - totul refăcut... Mai e ceva?!

Revelion pe acoperiș, vine *Ricardo* cu fiul *Arturo*, prieten cu băiatul *Gemmei*: *Unde e Giulio?* Revelion și la conacul lui Giulio și al soției ministrului - exact scena de început (cercul vieții și introspecției se închide): *Ricardo* fumează cu *Sveva*. El: *Așa e cu furia: vine și trece*. S: *Te iubesc, tată!* G: Și eu te iubesc! *Margherita* îi cheamă de la geam - se numără ultimele 10 secunde în ambele locuri: artificii, ciocnesc șampanie... Pe acoperiș: apar *Giulio* cu *Sveva*: *Am auzit că nu mai aveți vin*... *Sveva* se alătură băieților lui *Surv* și *Gemma* și discută apropiați - ei sunt speranța! Cei patru iau paharele și stau la balustradă *Gemma*: *Pentru ce bem? Paolo*: *Pentru lucrurile care ne fac fericiți!* Pentru cine dorește și știe cum, *Il tempo e un galantuomo*: *vindecă*!

■

simeze

Estetica mozaicului în spațiul contemporan

Elena Abrudan

Expoziția de mozaicuri bizantine organizată la Galeria Byzantia (24.09-24.10 2021) este unul din semnele care indică interesul artiștilor față de estetica și tehnica realizării mozaicului în general și a celui bizantin în particular. Amintim aici iconostasul și fastuoasele mozaicuri pe care le putem contempla în Biserica Ortodoxă „Schimbarea la Față", adevărată demonstrație de virtuozitate și sinteză între canonul bizantin și înnoirile din arta religioasă occidentală; mai amintim mozaicurile realizate în Catedrala Mitropolitană și în Biserica Adormirea Maicii Domnului din Cluj, având ca temă scena adormirii sau mozaicurile reprezentandu-l pe Isus, realizate în Biserica Învierea Domnului, biserică ce găzduiește Galeria Byzantia.

Revenirea mozaicului bizantin în lucrările de artă sacră este o realitate care merită atenția noastră, pentru că vine după o lungă perioadă de renunțare la tehnica mozaicului bizantin în arta religioasă occidentală și chiar în arta sacră a estului european, unde mozaicul a fost înlocuit treptat de pictură. Cauzele acestei situații au fost de natură economică, mozaicul fiind destul de scump de realizat, dar și de ordin artistic, fiind determinate de diferențele care au apărut și s-au impus treptat între estetica și tehnica de realizare a artei sacre în spațiul bizantin, inclusiv o parte a Italiei, și estetica artei religioase occidentale.

Referințele la estetica și tehnica de realizare a mozaicurilor, de la începuturi și până în contemporaneitate, trebuie să aibă în vedere spațiul pe care trebuiau să-l decoreze mozaicurile, pentru că de asta depindea materialul și tehnica folosită. Această formă de artă a fost împrumutată de europeni de la orientali care foloseau, cu câteva secole înainte de Hristos, bucățele de sticlă, fildeș, sidef, foiță de aur pentru a decora pardoseala, pereții și bolta palatelor, templelor, bazinelor de apă sau a încăperilor de locuit. În funcție de materialele și tehnica de realizare a mozaicurilor, s-a păstrat până acum o clasificare care cuprinde mozaicuri pavimentare, realizate din bucățele de pietre sau marmură de diferite mărimi și culori, și mozaicuri murale, care acopereau pereții vilelor și templelor, cu diferite materiale grupate în funcție de un design ales pentru spațiul respectiv. Mozaicurile murale de la începuturile acestui gen de artă foloseau sticle colorate sau acoperite cu foiță de aur pentru a surprinde strălucirea luminii și a culorilor și pentru a reda valori spirituale, pentru a sugera transcendentul. Cele mai spectaculoase mozaicuri care s-au păstrat până în zilele noastre sunt cele executate în Orient, în perioada Imperiului Persan și în spațiul fostului Imperiului Roman. Ele au fost conservate și pot fi văzute în siturile arheologice sau muzee. În funcție de tema tratată cunoaștem mozaicurile islamice și mozaicurile bizantine. Primele folosesc designuri geometrice complexe, cadre ornamentale umplute cu arabescuri inspirate din formele vegetale și inscripții caligrafice. Mozaicurile bizantine tratează și acum teme religioase și icoane. Fiind un mijloc de propagare a creștinismului, de înălțare a omului și a sufletului spre divinitate, trăsăturile caracteristice ale artei și culturii bizantine demonstrează năzuința de a reprezenta nevăzutul, transcendența. Din punct de vedere estetic, analiza lucrărilor de artă bizantină demonstrează o îndepărtare de la reprezentarea realistă a lumii în favoarea abstractizării figurilor și a altor elemente înfățișate, scopul fiind abordarea simbolică a noii realități instituite o dată cu apariția și răspândirea creștinismului.

Arta sacră a traversat perioade mai dificile, iconoclasmul pretinzând renunțarea la reprezentările antropomorfe, interzicerea și chiar distrugerea celor existente. Mozaicurile păstrate fragmentar în Bazilica Sfânta Sofia din Constantinopol (actualul Istanbul) mărturisesc despre furia îndreptată împotriva unor lucrări admirabile, de dragul principiilor iconoclaste. Îmi amintesc uimirea ce m-a cuprins văzând dovezile de vandalism îndreptat împotriva unor imagini pline de frumusețe și forță de transmitere a mesajului, menite să înalțe sufletul privitorului spre divinitate. Neînțelegerea caracterului simbolic al icoanelor și al menirii lor în experiența religioasă a omului a provocat pagube regretabile și îndepărtarea unor artiști care au migrat spre țările din jur, unde s-au format școli de realizare a mozaicurilor în stil bizantin. Acestea au ieșit, treptat, de sub influența mozaicului bizantin, dobândind trăsături specifice. Spre deosebire de mozaicurile religoase apusene, mozaicul bizantin favorizează reprezentarea simplificată a figurilor, în două dimensiuni, într-un spațiu fără profunzime. Treptat, în mozaicurile parietale realizate în țările în care s-au răspândit artiștii după revolta iconoclastă s-a renunțat la unele reguli impuse inițial, favorizând dezvoltarea unor școli cu specific național în Italia, Macedonia, Serbia, România, Rusia.

Prin urmare, în primele secole după Hristos arta sacră tratează teme care reflectă răspândirea

creștinismului, disputele teologice ale perioadei și urmările lor. Distrugerile iconoclaștilor lasă urme profunde în arta creștină, mozaicul fiind înlocuit treptat cu pictura, care pare mai expresivă, pentru că poate înfățișa personaje în mișcare. Totuși, mozaicul nu dispare, dar costurile ridicate ale materialelor și ale execuției acestora de către specialiști determină scăderea drastică a numărului de mozaicuri realizate pentru decorarea lăcașelor de cult. Totuși, mai există biserici decorate cu mozaicuri în spațiul european, ceea ce demonstrează cu prisosință permanența și aprecierea de care se bucură această tehnică decorativă.

Mozaicurile realizate în perioda medievală și mai ales în Renaștere prezintă teme religioase în care ne frapează frumusețea peisajului, perfecțiunea fizică a corpurilor și figurilor înfățișate și o încercare de a înfățișa prin tehnica mozaicului ceea ce se putea realiza prin pictură. Artiștii realizau tablouri religioase narative, în care năzuiau să exprime trăirile personajelor istoriei sfinte, tensiune, dramatism și înălțarea spre o lume transcendentală, spre divinitate. Menită să placă publicului, arta religioasă occidentală s-a îndepărtat treptat de arta sacră prin reprezentarea profunzimii și prin perfecțiune formală.

Deși mozaicul bizantin preia arta mozaicului din perioada elenistică și romană, se îndepărtează de spiritul realist al acestuia, aspectul 3D fiind înlocuit de imagini lipsite de profunzime, solemne, capabile să reveleze transcendența. În mozaicul bizantin nu sunt urmărite efecte realiste ci transformarea materialității corpurilor într-o compoziție sacră, în care personajele par încremenite într-un spațiu și timp nedefinit. Virtuozitatea formală este înlocuită de frumusețea interioară a personajelor reprezentate frontal, în manieră esențializată, solemnă, cu corpuri dematerializate sub veșmintele somptuase.

După o perioadă de renunțare la această tehnică costisitoare, la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX, armonia și ordinea pretinse de stilul neoclasic sunt înlocuite cu un stil mai decorativ sprijinit și de apariția mișcării Arts and Crafts în Marea Britanie, care deschide drumul spre folosirea decorației în artă. Stilul Art Nouveau redescoperă această tehnică decorativă, pe care o folosește atât în lucrări laice cât și în cele religioase. În această perioadă sunt realizare lucrări de mari dimensiuni care folosesc atât mozaicul pavimentar pentru decorarea pardoselei unor lăcașuri de cult, holurile unor instituții de cultură, hoteluri, cât și mozaicurile murale, care decorează pereții, tavanele sau chiar obiecte și figuri animaliere, cum e cazul salamandrei care decorează intrarea în Parcul Guell din Barcelona. Dacă în mozaicul pavimentar se mai folosesc bucăți de piatră sau marmură de aceeași mărime, pentru mozaicul mural, artiștii au început să folosească bucăți colorate de ceramică sau sticlă de mărimi și forme diferite. Pentru decorarea podelei, a fațadelor, a acoperișului sau a altor obiecte de decor sau destinate uzului comun, sunt concepute designuri complexe inspirate din liniile curbe ale vegetației, pentru a reproduce elemente naturale, pentru a integra elemenetele spațiului urban construit în peisaj și a crea efectul de natură.

O mențiune specială merită bazilica Sacre Coeur din Paris (1875-1914), construită în stil neobizantin și decorată în interior cu mozaicuri. Pe pereții laterali sunt realizate elegante tablouri religioase în mozaic din bucățele de marmură, piatră și foiță de aur, iar în absida altarului te întâmpină chiar de la intrare un mozaic uriaș în care este reprezentat Hristos înviat, cu brațele desfăcute, înveșmântat în alb și cu inima aurie. Impresia este copleșitoare, frumusețea desăvârșită a acestui mozaic te îndeamnă la contemplarea eternității.

La Barcelona, Antoni Gaudi a decorat fațada Casei Batllo cu mozaicuri reprezentând forme vegetale, iar acoperișul cu ceramică de forma solzilor, dragonul din parcul Guell este decorat cu mozaic mural, turnurile și acoperișurile caselor, băncile din oraș sunt decorate cu mozaic mural din ceramică, iar cele din Parcul Guell cu bucăți de azulejos, ceramica tradițională din Peninsula Iberică. În alte țări europene mozaicul Art Nouveau nu este la fel de bine reprezentat. Amintim pe Gustav Klimt, reprezentant de seamă al curentului Secession din Viena, care a realizat friza decorativă cu Pomul vieții în palatul Stoklet din Bruxelles, Alphonse Mucha a decorat cu mozaic pardoseala unui magazin de bijuterii din Paris, iar Victor Horta, autor al unor spectaculoase clădiri în stil Art Nouveau, a executat mozaicul pavimentar în holul de intrare în Hotel Tassel din Bruxelles. În America sticla colorată este folosită cu succes la crearea unor obiecte decorative, cum ar fi faimoasele lămpi Tiffany.

Stilul Art Deco continuă să folosească mozaicul pentru decorarea edificiilor publice, alături de alte elemente cum ar fi sculpturile sau materialele noi folosite în arhitectură și design. Amintim edificiile elegante realizate în stil Art Deco în New York, în care pot fi admirate mozaicuri pe fațade sau în decorațiile prevăzute pentru holuri sau săli de spectacole, cinematografe. Arta modernă renunță la stilul decorativ în favoarea stilului funcțional, renunță la manufactură în favoarea producției de masă care să fie accesibilă unui public mai larg. Postmodernismul preia elemente din alte stiluri artistice, preferând culoarea și fragmentul, fapt ce readuce în atenție arta și tehnica mozaicului.

În perioada contemporană arta mozaicului se diversifică, fiecare artist se poate exprima într-o multitudine de forme. Se folosesc pietre, ceramică, marmură, sidef, sticlă, pietricele de râu, pietre semiprețioase colorate natural și chiar plastic, de forme și mărimi diferite, pentru a întruchipa forme ale vegetației, figuri geometrice, figuri zoomorfe și antropomorfe, designuri abstracte. Astăzi mozaicurile se aplică pe pardoseli și pe pereți, tavane, bolți sau absidе în biserici, fântâni arteziene, bazine cu apă, piese de mobilier sau decorative, dar și pe sculpturi sau mobilier urban. În funcție de mărimea obiectelor pe care sunt aplicate mozaicurile murale, se folosesc bucățele mai mici sau unele mai mari, dacă obiectele sunt văzute de la distanță.

Atenția publicului este atrasă și de artiștii care reînvie tehnica și spiritul mozaicului bizantin, în bisericile ortodoxe unde putem admira mozaicuri ce decorează bolta, absida altarului și pereții, la o anumită înălțime. Am amintit la început câteva lucrări de acest fel din orașul nostru, și expoziția de mozaicuri bizantine care expune lucrări de mari dimensiuni, icoane și câteva mozaicuri pavimentare, executate de studenții Secției Artă Sacră a Facultății de Teologie din Alba Iulia, coordonați de profesorul Sorin Albu. Expoziția este întregită de reprezentări la scară mică, în secțiune, ale unor biserici cu arhitectură bizantină din țara noastră, execute de arhitectul Călin Chifăr, specializat în arhitectura bisericilor bizantine și proiectantul bisericii Învierea Domnului, care găzduiește Galeria Byzantia și expoziția de mozaicuri. Curatorul expoziției, Sorin Albu, a ales să mărginească spațiul expozițional, expunând mozaicurile sprijinite de pereții galeriei, iar în mijloc a expus reprezentările în secțiune ale bisericilor bizantine, pentru a sugera că mozaicul urmează liniile arhitecturii bizantine. Se știe că mozaicurile parietale sunt plasate în biserici după reguli stricte,

iar dimensiunile și forma lor sunt alese în funcție de liniile și elementele arhitecturale ale locașului de cult, mozaicurile devenind elemente complementare ale arhitecturii.

Mozaicurile expuse folosesc exclusiv bucățele de piatră de dimensiuni mai mari sau mai mici, de culori diferite și chiar pietre semiprețioase, în încercarea de a reprezenta imaginea solemnă și grandioasă a figurilor înfățișate. Apreciem finețea obținută în redarea trăsăturilor și a veșmintelor personajelor, prin bucăți de piatră, tăiată foarte mărunt, care necesită abilități în aplicarea tehnicii mozaicului. Deși corpurile sunt prezentate în suprafață pură, luminozitatea și vitalitatea sunt sugerate prin folosirea curbaturii în valuri a peretelui plan și o ușoară aplecare spre sursele de lumină și în jos, având în vedere că, în așezarea parietală, icoanele vor fi plasate mai sus, pentru a obliga privitorul să se înalțe spre realitatea invizibilă, transcendentă, sugerată de icoane.

În mozaicurile realizate de studenți, personajele sunt înfățișate frontal, imobilitatea corpului, privirea fixă sunt elemente care conferă caracter simbolic personajelor reprezentate. Datorită simplificării desenului, mozaicul bizantin favorizează excluderea degradeurilor și a clarobscurului, totuși constatăm că tendința studenților este de a reda cât mai fidel și nuanțat trăsăturile fețelor și faldurile veșmintelor personajelor înfățișate. Câteva din lucrările expuse reușesc să folosească pietre în culori care să permită treceri cromatice fine și linii armonioase care sporesc valoarea acestor lucrări care năzuiesc să exprime invizibilul, supraomenescul prin reprezentări figurative. Putem spune că studenții și profesorii lor au reușit să creeze un mediu propice studierii și execuției acestui tip de artă sacră și chiar să dezvolte un centru de realizare a mozaicului bizantin coordonat de profesorul Sorin Albu (autor al mozaicurilor realizate în Biserica Învierii din Cluj-Napoca). Lucrările expuse sunt o demonstrație a reînvierii tehnicii și esteticii mozaicului bizantin.

Bibliografie

Delvoye, Charles, *Mozaicul bizantin*, site Creștin Ortodox.ro, 27.05.2008, accesat 24.09.2021;

Istoria paleocreștină și arta bizantină, în Istoria Artei, Enciclopedia RAO, 1998, pp. 57-67;

Popescu, Siluan, *Mozaicul bizantin – tehnică și valențe estetice*, site Cuvânt ortodox, 29 mai 2011, accesat 24.09.2021.

■

Dan Voinea și Maeștrii, la Timișoara

Petru Bejan

Parazitate în exces de prejudecăți fals-evaluative, artele vizuale de astăzi clamează cu stridență discursuri ce încurajează mai degrabă protestul, ruptura și entuziasmul trangresiv. În numele unei ideologii a noutății absolute, este abandonată tradiția, sunt ignorate datele prealabile, se ridică ziduri între generații, grupuri, genuri, stiluri și curente. Trăim în plină „post-istorie" a artei, când opera și talentul devin facultative, iar profesionalismul - inutil și suspect. Dexterițățile manuale, buna cunoaștere și gestiune a tehnicilor de lucru sunt considerate mai degrabă „vulnerabilități", semne de retard și decadență. Mai este loc însă pentru eventuale reconcilieri sau regrupări de forțe? Pot fi atenuate în vreun fel asperitățile și contondențele reciproce? Ce șanse au, în evul deconstrucțiilor precipitate, proiectele favorabile sintezelor împăciuitoare și complicităților sănătoase? Rezoluții în cheie optimistă ne oferă *Meeting the Masters,* expoziția pictorului *Dan Voinea*, aflată în derulare la Muzeul de Artă din Timișoara.

Născut la Brașov, în 1970, Dan Voinea este absolvent al Universității Naționale de Artă din București (1997). Debutează în 1992, la Galeriile Dalles. Prima expoziție personală (după cele două din Franța, în 1999 și în 2002)- *Urban Capella. Eroi și Judecători* – este organizată în 2008, la Galeria bucureșteană SUB-Cărturești. Este prezent, în 2013, la Beers Gallery din Londra, apoi în galerii importante din SUA, Olanda, Franța și Germania. Alături de alți artiști români din „noul val" (Dumitru Gorzo, Mircea Suciu, Cătălin Moldoveanu, Marius Ritiu), este inclus în portofoliul Slag Gallery din New York, dar și în cel al Galeriei RX din Paris, participând la multe din evenimentele itinerante ale acestora.

Care este miza proiectului de la Timișoara? Susținându-se unei poziționări ostile în raport cu tradiția, Dan Voinea crede în „actualitatea" maeștrilor de odinioară, recunoscând, atunci când este cazul, afinitățile și contaminările de bun augur. Pictori precum Gheorghe Tătărescu, Ion Andreescu, Nicolae Grigorescu au avut un rol important în etapele propriei formări. În itinerariul vizual din incinta muzeului bănățean, Dan Voinea flanchează câțiva din maeștrii picturii românești - Corneliu Baba, în principal, dar și Camil Ressu, Iosif Iser, Ștefan Popescu, Ștefan Luchian, Theodor Pallady, Nicolae Tonitza, Ștefan Dimitrescu... Spațiul generos pus la dispoziție îi permite o dispunere graduală a lucrărilor, oferind privitorilor ocazia de a compara formule plastice eterogene, acordurile și diferențele, liniile de continuitate, dar și pe cele de evidentă demarcație.

Partea de contribuție personală este grupată sub titlul *Symbiosis*. Termenul ca atare vine din greacă, unde συμβίωσις, symbíōsis, înseamnă „a trăi împreună", a pune în relație sau interacțiune entități separate, organisme diferite. Prin extrapolare semantică, Dan Voinea face o pledoarie pentru reconsiderare sintezelor posibile - între tradiție și modernitate, între maeștri și discipoli, între Occident și Orient, între noi și ceilalți.

Ca și alți colegi de generație, Dan Voinea optează pentru lucrări monumentale, destinate spațiilor mari. Realismul imaginilor este dublat cu inserturi neoimpresioniste, suprarealiste și expresioniste, mixate funcție de context, fără o prioritate anume. Culorile copleșesc prin materialitatea lor, evidențiind fie acuratețea liniilor și benzilor juxtapuse, fie contrastele dintre prim-planuri și fundal. Excelentul discernământ cromatic, pensulația liberă, tușele nevrotice dau impresie de forță, vitalitate și dinamism.

Lucrările lui Dan Voinea se sustrag canoanelor obișnuite. Este întâi de toate un pictor de atmosferă; miza lucrărilor sale pare a fi nu reprezentarea în sine, nici fidelitatea acesteia în raport cu realul, cât etalarea de stări, emoții și situații tensionate, în care privitorul regăsește,

mișcare și dramatism. Dacă ar fi să împrumutăm vocabularul speculativ deleuzian, tabloul este mai degrabă un „bloc de senzații", sumă de tensiuni vizuale acutizate la maximum. Artistul este înclinat spre o estetică a izolării și disconfortului existențial, privilegiind furiile, spaimele și angoasele, replierile și ascunderile. Personajele sale - discrete, misterioase, anonime - fug de lume, refuză presiunea cotidianului, căutând refugii, colțuri, cotloane, oaze solitare pitite în desișul vegetației (*Pilgim III - Green Room*, *Pilgrim IV - Corn field encounter, Green factory, Concret corner, No exit*).

Pictura lui Dan Voinea este pe alocuri sinestezică. Tactilul, acusticul, vizualul, olfactivul sunt frecvent solicitate în expresii ingenioase, chiar contradictorii. Surprinși în fervoarea luptei, adeversarii își ating epidermele, câinii latră furibund și asurzitor, gunoiul și dezordinea dau impresia de sufocare. Deseori personajele tac, doar că tăcerea pare simptomul unui imperceptibil „zgomot" interior. Spațiile sunt, de regulă, pline, aglomerate, suprasaturate; lipsesc liniile de fugă, perspectiva limpede a orizontului, briza răcoroasă a cadrele deschise și aerisite.

În reprezentările corporale ale personajelor sale, Dan Voinea se apropie de figurația unor Francis Bacon și Lucian Freud. Întâlnim posturi contorsionate, gestică dramatică (*Exit*), dar și calmul singurătății (*Lost, Secluded*), propriu omului repliat spre sine. Lansați în căutarea a ceva indistinct, *Pelerinii* sunt prezențe stranii și tulburătoare. *Hibrizii* și *Hienele* potențează frica și disconfortul emotiv, anunțând, poate, „sfârșitul omului" sau proximitatea unei lumi a monștrilor, a ființelor mutante, a altoiurilor genetice imprevizibile dintre om și animal, proliferante astăzi în plin elan postumanist.

Fără îndoială, expoziția lui Dan Voinea are toate ingredientele unui veritabil eveniment. Ea poate fi „citită" în primul rând ca invitație la a reconsidera tradiția, relațiile cu modelele confirmate, pentru a putea recunoaște și aprecia „noul" în toate înfățișările sale. Este, totodată, o bună ocazie pentru publicul autohton de a descoperi profilul unui artist matur, inventiv, care își gestionează cu discernământ atât efortul, cât și succesul. Acesta din urmă, de bună seamă, cu totul meritat.

■

Dan Voinea și Andreea Foanene, curatorMuzeul de Artă Timișoara. 2020

Paragone

Emilia Cernăianu

Încă din secolul al V-lea î. Hr. apăreau în spațiul cultural grec texte de dispută/dezbatere cu scopul de a stabili, prin competiție, superioritatea unei valori. Adesea încheiată într-o notă consensuală, discuția trata teme din cele mai diverse cum ar fi virtuți vs plăceri, bucătari vs brutari, Homer vs Hesiod sau poezie vs istorie. Confruntarea a continuat în Evul Mediu dar fără puterea necesară unei dezbateri cu rezultate semnificative, în Renaștere a reapărut, cu mai multă vigoare, iar aici se înscriu comparațiile dintre arte (mai ales pictură vs sculptură), dintre care mă interesează să aduc în discuție numai cea referitoare la pictură (cu sensul de imagine) vs poezie (cu sensul de text), discuție tratată pe larg de Panofsky1 în 1956. În timp ce „artele surori", îmbrățișând ideea de rudenie fără afiliație, propovăduiesc armonia și unitatea dintre imagine și cuvânt, *paragone* recurge la dispută pentru a stabili și a accentua diferențele și, prin contrast, pentru a identifica excepționalitatea care o poziționează pe una mai (pre)sus de cealaltă. Superioritatea picturii asupra poeziei era analizată, cu precădere, din punct de vedere tehnic și științific și nu dintr-o perspectivă estetică, iar Leonardo da Vinci este cel mai de seamă renascentist care a abordat problema în acest sens.

În *paragone* este vorba de dezbateri intelectuale în care fiecare tabără aduce argumente în favoarea părții pe care o apără, dezbatere căreia i s-a alătura și Leonardo da Vinci în a doua jumătate a secolului al XV-lea, susținând că pictura este cea mai înaltă artă. Leonardo se înscrie în competițiile poezie-pictură și pictură-sculptură aceasta din urmă fiind mai bogată în argumente. În ce privește *paragone* poezie vs pictură unde, desigur, el este favorabil picturii pentru că: „ochiul este simțul cel mai nobil, fereastra sufletului"; „ajunge cel mai departe și captează cel mai mult"; „este cel mai folositor și este științific deoarece construiește în mod natural vederea perspectivală"; „se păcălește cel mai rar față de celelalte simțuri", etc.2 În epoca lui poezia era purtătoarea ideilor filosofice și de aceea era considerată un bun al cunoașterii universale. Contradicțiile, aproape oximoronice, la care recurge Leonardo, pun pe gânduri la prima lectură, dar la o citire repetată se dezvăluie coerența unei convingeri nepărtinitoare. Înșiruirea unor citate mi se pare mai potrivită decât orice *comentariu*:

„Pictura arată simțului opera naturii cu o mai mare precizie și cu mai mult adevăr decât vorba sau scrisul, însă drept este că scrisul exprimă cu mai mult adevăr cuvântul decât pictura."

„Maeștrii nu se încred numai în cele ce le arată ochiul, știind că întotdeauna el înșală, așa cum se întâmplă cu cel care vrea să împartă din ochi o linie în două părți egale; pentru că experiența arată că ochiul se înșală mai întotdeauna."

„Închipuind cu ajutorul cuvintelor, poezia întrece pictura, iar pentru a închipui fapte, pictura întrece poezia."

„Dar pentru că pictorii nu au știut să-și ceară dreptatea lor, ei au rămas multă vreme fără apărători, fiindcă pictura nu vorbește, ci numai se arată pe sine, și își află sfârșitul în fapte, pe câtă vreme poezia se sfârșește în cuvinte prin care se laudă, mai presus de toate pe ea însăși."

„Pictura nu are nevoie să fie interpretată în mai multe limbi ca poezia."

Am amintit eseul lui Lessing când am vorbit despre *ut pictura poesis* dar el ar putea aparține și capitolului *paragone* pentru că accentuează insistent *excepționalitatea* fiecărei forme artistice și imposibilitatea acestora de a opera cu același limbaj. El corela pictura cu spațiul și simultaneitatea iar poezia cu timpul și succesiunea, lucru de altfel evident, chiar tautologic, dar tocmai din această cauză este mai potrivit pentru *paragone* pictură-poezie deoarece, în accepțiunea lui, singurul lucru care le poate îndreptăți înrudirea este aspirația către același *ideal*. Este și cazul lui Diderot care, în „Eseu despre pictură", dedică un spațiu, ce-i drept cam mic, relației de interdependență dintre poet și artistul vizual: „acțiunea și reacțiunea poetului asupra statuarului sau a pictorului; a statuarului asupra poetului; și a unuia și a altuia asupra obiectelor, însuflețite și neînsuflețite, ale naturii." Încă din antichitate „aceștia se înrâureau reciproc unii pe alții", artistul era inspirat de poet și însuflețit de natură izbutind reprezentări ale unor zeități ale căror funcții principale erau să impresioneze privitorul și să-l convingă de puterea lor divină. De altfel, aproape concomitent cu Lessing Diderot face principala distincție dintre poezie și pictură. „Pictorul nu are decât o clipă; și nu îi e îngăduit să îmbrățișeze două clipe, după cum nu-i e îngăduit să înfățișeze două acțiuni." Subiectul, care lui i se părea foarte important („subiectul trebuie gândit adânc"), poate fi moral sau imoral și spune că exact acesta este lucrul pe care pictura și poezia le au în comun: trebuie să reflecte bunele moravuri. „Să facă virtutea plăcută, viciul odios, ridicolul bătător la ochi, iată scopul fiecărui om de treabă care ia pana, pensula sau dalta." Așadar, după părerea lui, cele două arte, chiar dacă dispun de medii diferite și nu pot obține același efect, se *înfrățesc* atunci când au un scop comun.

Cu toată această trecere în revistă a argumentelor împotriva sau în favoarea unei relații de determinare reciprocă dintre imagine și text am încercat să arăt că nu există un consens asupra primatului uneia sau alteia, dar există convingerea că ele se întrepătrund, se integrează în grade diferite în funcție de finalitatea pe care și-o propun și, în concluzie, sunt fatalmente legate în procesul cognitiv. Ochiul nu vede suficient în lipsa cuvintelor, cuvintele cer ochiului să vadă ceea ce spun ele, imaginea trăiește cu ajutorul textului dar textul nu este capabil să transmită ceva dacă nu este „văzut".

Lecția lui Lessing este despre natura specifică a fiecăreia dintre cele două tipuri de arte luate în discuție, arta vizuală (sculptura și pictura) și arta verbală (poezia). Contemporan lui Lessing a fost Herder care, în *Plastik*3, apelează la simțul tactil afirmând că, împreună cu simțul văzului, formează cele două arte de bază, pictura și sculptura. Asemenea lui Leonardo da Vinci care în *paragone* pleda pentru pictură în favoarea sculpturii, și Herder apelează la același tip de comparație competitivă, însă invocă „adevărul" sau „realitatea" care despart pictura de sculptură, respectiv văzul de pipăit. El spune că vederea ne face să percepem o lume dematerializată, a aparențelor, ceea ce este exact opusul realității. Și pentru că imaginea este lipsită de realitate materială, vederea este simțul cel mai artificial, prin urmare pictura, ca artă corespondentă acestui simț, are un profund caracter nerealist și însăși bidimensionalitatea ei îi revelează incompletitudinea. În schimb, simțul tactil distinge forma, moliciunea, tăria, rotunjimea, asprimea, impenetrabilitatea, toate caracteristicile realității, iar arta care-i corespunde este sculptura. Așadar, în simțul vederii stă visul iar în simțul tactil stă adevărul.

Barasch[4] descrie modul în care, după lecțiile lui Lessing și Herder, noțiunea renascentistă de artă universală și unică a fost zdruncinată și a început un proces de separare a diferitelor forme artistice pornind de la considerentele că au structuri diferite, că sunt înrădăcinate în experiențe senzoriale diferite și că există în dimensiuni diferite (timp și spațiu). Herder deschide calea luării în considerare a simțului tactil și, astfel, dimensiunea haptică devine o componentă importantă în gândirea estetică a secolului al XIX-lea.

Note

1 Erwin Panofsky, „Galileo as a Critic of the Arts: Aesthetic Attitude and Scientific Thought", The University of Chicago Press Journal, Vol. 47, No. 1, Mar., 1956

2 Leonardo da Vinci, *Tratat despre pictură*, Ed. Meridiane, 1971

3 Johann Gottfried Herder, *Sculpture. Some Observations on Shape and Form from Pygmalion's Creative Dream*, Edited and translated by Jason Gaiger, The University of Chicago Press, 2002

4 Moshe Barasch, *Modern Theory of Art*, Vol I. „From Winckelmann to Baudelaire", NY University Press, 1990

■

Urmare din pagina 36

Lars Herrmann. Lume creionată

se mulează de cap, nodurile cordonului răsucit cu care și-a încins haina simbolizează virtuți creștine: cumpătarea, modestia, răbdarea și milostenia. Cele trei cuie din cordon fac referință la răstignirea lui Hristos și la stigmatizarea lui Franciscus. O breșă în corp lasă să se întrevadă arhetipul sfântului din vechea tradiție europeană: Orfeu, care cânta și el în fața animalelor și a pietrelor, șezând profund îndurerat la ieșirea din infern, unde a trebuit să o lase în urmă pentru totdeauna pe iubita sa Euridice. Poziția capului și a brațelor Sfântului Franciscus sunt modelate după dansul dervișilor, care intră într-o transă mistică prin mișcări rotative și devin astfel capabili de experiențe profunde. Aceste lucrări sunt remarcabile, deoarece istorisesc despre cosmos, despre viața cumulată de la origine până la sfârșit și care formează un nou început, ca un ciclu. La prima vedere, dinamica puternică a desenului ni se pare amenințătoare, dar dacă aruncăm o privire mai atentă, atunci lucrarea ne apare plină de viitor, de viață și prevestind un nou început. [...]

Traducerea din limba germană de
Tünde Lassel

■

sumar

religie
Nicolae Turcan
Liturghie și apofatism (IV) 2

editorial
Mircea Arman
Noi variațiuni pe aceeași temă: *Capacitatea imaginativă* și *imaginativul poietic rațional aprioric preplatonic* 3

esoterism
Vasile Zecheru
Colecția Arta regală (IV) 6

filosofie
Viorel Igna
Giordano Bruno și tradiția ermetică (V) 9

diagnoze
Andrei Marga
Statutul revelației în cunoaștere 12

istoria literară
Radu Bagdasar
Asasinarea morală a autorului (III) 15

eseu
Iulian Cătălui
Caragiale și Răscoala din 1907 (III) 16

social
Adrian Lesenciuc
Decalajul ideologic față de Occident și neasumarea. Masele de superstițioși și de cinici care așteaptă să vadă efectele pe pielea altora 18
Virgil Mihaiu
Altruismul întru artă al românceI din Karlsruhe 20

însemnări din La Mancha
Mircea Moț
Mezinul, hornul și funinginea 21

poezia
Gavril Ciuban 22

cărți în actualitate
Marin Iancu
„Visuri criptate de-o bufniță” 23
Adrian Dinu Rachieru
Iarăși despre romanul politic 24

comentarii
Virgil Rațiu
Satul spaimei și al grijilor, satul miracolelor 25

eveniment
Ștefan Manasia
Nothing`s gonna change, I can FILIT (I) 27

traduceri
Anna Santoliquido 28

showmustgoon
Oana Pughineanu
Gradul zero al transmisiei 29

teatru
Claudiu Groza
dráMA. 12. Odorhei 30

film
Eugen Cojocaru
Pentru ceea ce ne face fericiți...
o capodoperă „în stil italian” 31

simeze
Elena Abrudan
Estetica mozaicului în spațiul contemporan 32
Petru Bejan
Dan Voinea și Maeștrii, la Timișoara 34

istoria artei
Emilia Cernăianu
Paragone 35

plastica
Philipe Jacintus
Lars Herrmann. Lume creionată 36

Tiparul executat de:
TIPOGRAFIA ARTA Cluj

plastica

Lars Herrmann. Lume creionată

Philipe Jacintus

Lars Herrmann *Frunze de toamnă*, tehnică mixtă pe hârtie, 29 x 42 cm

Lars Herrmann s-a născut în 1968 în Olbernhau, un orășel din fosta RDG. El a descoperit arta de timpuriu: „Desenez de când mă știu, părinții mei au desenat și ei, așa că am intrat în contact cu arta de la o vârstă fragedă.” Pentru a-i promova talentul l-au înscris din clasa a cincea la școala locală de desen. La patru ani după căderea Zidului Berlinului, tânărul Lars s-a decis să studieze la universitatea din Erlangen istoria artei și istorie. Mai multe informații despre artist se găsesc la adresa: http://www.lars-herrmann.net/

Multe dintre imaginile impunătoare ale lui Lars Herrmann sunt desenate cu pix, altele sunt executate cu cerneală, grafit sau în tehnică mixtă. Lucrările sale sunt inspirate din mediul imediat în care trăiește și lucrează. Însă Lars Herrmann nu copiază peisajul. Întâi îl percepe, după care răbufnește în impresionanta creionare a ideilor sale. Astfel apar oameni din copaci, din ramuri, ca și cum ar fi fost creați de o forță primară.

Spre deosebire de aceste „imagini explozive”, cele cu un fundal filosofic sau istoric sunt elaborate foarte intens. În primul rând artistul creează o schiță preliminară pentru a stabili centrul și dinamica imaginii, folosind pentru asta uneori fotografia ca ajutor. Apoi dezvoltă conceptul într-o a doua schiță în creion și îl finiseaza în cele din urmă în cerneală, tuș sau baiț, creând detaliile fascinante ce captivează privirea.

Ideile noi, majoritatea de natură fantastică, se infiltrează de obicei în desene în timpul procesului de lucru. Elementele tematice recurente ale artistului: copacul, apa, piatra și cerul cu nori sau portretul sunt adesea înglobate în teme mitice, teme ce străbat ca un fir roșu imaginile sale misterioase și fantastice, mărturie a preocupării sale cu originea apariției vieții în sine și a spațiului cosmic. Lars Herrmann este convins că omul a privit întotdeauna arborele ca pe o ființă din care s-a dezvoltat metafizica lumii.

În ultimii ani Lars Hermann a creat o serie de imagini cu fond creștin, încercând încorporarea în desenele sale a tradițiilor creștine din locațiile expoziționale. Cu ocazia expoziției din Neufahrn lângă Freising, de exemplu, a creat mai multe lucrări care evocă cele două biserici din localitate, inclusiv un triptic: Franciscus, Vilgefortis și Buna Vestire.

„Melancholikus, bine dispus”, „Pești mici” și Pești mari” modulează în diferite dimensiuni și tehnici de lucru subiectul Sfântului Franciscus, în calitate sa de predicator înaintea animalelor, sugerate aici prin pești. Lucrarea „Franz” a fost creată pentru o expoziție tematică - Europa mea - în Moosburg. În acest desen cu stiloul sunt descrise mitologia antică, creștinismul și misticismul dervișilor: Franciscus predică peștilor care i

Continuarea în pagina 35

ABONAMENTE
Prin toate oficiile poștale din țară, revista având codul 19232 în catalogul Poștei Române, sau prin expedierea sumelor: 40,8 lei – trimestru, 81,6 lei – semestru, 163,2 lei – un an, prin mandat poștal pe adresa redacției (Cluj-Napoca, str. Universității nr. 1).